4313

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

SIEBENTER JAHRGANG 1910/1911

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN

246
v. 7

INHALT

A. LITERARISCHER TEIL

I. Größere Abhandlungen
II. Berichte über Ausstellungen
III. Kleinere Aufsätze
IV. Von Kunstausstellungen, Sammlungen, Kunstvereinen
V. Künstlerische Wettbewerbe
VI. Mitteilungen über sonstiges Kunstschaffen
VII. Personalnotizen
VIII. Besprochene Bücher
IX. Verschiedenes

B. REPRODUKTIONEN

I. Kunstbeilagen
II. Abbildungen im Text

(Die Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen sind am Schlusse aufgeführt)

Nachbildung der enthaltenen Kunstwerke ist nicht gestattet

Daprato Art Library

INHALT DES SIEBENTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

Seite

Bone, Dr. Karl, Gedanken zum Prinzip des Impressionismus 256
Bruchmann, Dr. Karl, Der Dom zu Trier 97
Endres, Dr. I. A., Eine Regensburger Holzskulptur um 1300 15
— Die Skulpturen an der Kirche von Schöngrabern 307
Fäh, Dr. Ad., Die Spitze, eine Blüte der Renaissance 265
Kehrer, Dr. Hugo, Tizian und Tintoretto im Assuntasaal der Akademie zu Venedig 209
Nockher, Ferd., Die Autotypie 247
Overbeck, Joh. Friedr., Die sieben Sakramente 33
Ritter, William, Maximilian Dasio 321
Schmid, Dr. Ulrich, Albin Egger-Lienz 23
Staudhamer, S., Georg Grasegger 42
— Die Plastik der Gegenwart 177
Steffen, Hugo, Über neuzeitliches Baumaterial 53
— Das alte Heiligen-Geist-Hospital von Lübeck .. 158
— Die alten Innungen und die neuen Organisationen im Baugewerbe 186, 216
Stöckhardt, Ernst, Niccolo Barabino ..... 8 u. 153
Wais, J., Joseph Huber-Feldkirch 65
— Leo Samberger 289
Wolff, P. Odilo, O.S.B., Beuroner Kunst 121
Wüscher-Becchi, Enr., Die Engel in der christlichen Kunst 241

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

Aachen, Ausstellungen im Museumsverein 24
Augsburg, Ausstellung Fugelscher Bibelbilder. Von Franz Wolter 62
Berlin, Secession. Von Dr. Hans Schmidkunz 20, 17 u. 31
— Große Berliner Kunstausstellung. Von Dr. Hans Schmidkunz ..... 89 u. 5
— Dänische Ausstellung. Von Dr. Hans Schmidkunz 199
Berliner Kunstbrief. Von Dr. Hans Schmidkunz... 280
Bonn, Ausstellung moderner Kunst aus Privatbesitz 19
Darmstadt, Ausstellung. Von Dr. Willy F. Storck .. 34
Düsseldorf, Achenbach-Nachlaß-Ausstellung. Von Dr. G. E. Lüthgen 22
— Lauenstein-Nachlaß-Ausstellung und Städtebau-Ausstellung. Von Dr. Karl Bone 84
Elberfeld, Ausstellung. Von Dr. G. E. Lüthgen ... 16
Florenz, Porträtausstellung. Von Dr. O. Doering-Dachau 37
Karlsruher, Kunstbericht. Von E. Vischer 94
— Kunstvereinsbericht. Von E. Vischer .... 235 u. 342
— Volkskunstausstellung. Von E. Vischer 9
Köln a. Rh., Wallraf-Richartz-Museum 286
Leipziger Kunstausstellungen. Von Dr. Schinnerer.. 8
Mannheimer Kunstbestrebungen. Von E. Vischer.. 25
München, Altspanische Malerei in der Galerie Heinemann. Von Frz. Wolter 202
— Altwiener Malerei im Kunstverein. Von Frz. Wolter 171
— Die Frühjahrsausstellung der Secession. Von Frz. Wolter 22
— Die Winterausstellung der Secession München. Von Frz. Wolter 138
— Die Internationale Kunstausstellung der Münchner Secession. Von Frz. Wolter 29
— Zwei Münchner Ausstellungen. Von Frz. Wolter 1
— Die Münchner Jahresausstellung 1911 und die II. Deutsche Juryfreie Ausstellung. Von Frz. Wolter 327

Seite

Regensburg, Die Abteilung für Trachten und Volkskunst auf der Oberpfälzischen Ausstellung. Von M. Herbert 4
Stuttgarter Kunstleben. Von Herm. Diebold 52
Venedig, IX. Internationale Ausstellung in Venedig. Von Dr. O. Doering-Dachau 73
Wien, Jubiläums-Kunstausstellung 33
— Herbstausstellungen ..... 18 u. 194

III. KLEINERE AUFSÄTZE

Bartmann, Dr. L., Ein neuer Kreuzweg von Louis Feldmann 39
Doering, Dr. Oskar, Der Apsidenschmuck in der katholischen Kirche zu Schweinfurt 15
Harter, Jos., Bildhauer Franz Christof Erler 237
Hartmann, Karl, Joseph Danhauser 14
Herbert, M., Lionardo (Gedicht) 319
Huppertz, Andr., Holmann Hunt 88
— Die Kunst Ludwig Richters 117
Mader, Dr. Felix, Emaillierter Altar von Cosmas Leyrer 16
Riedl, Richard, Wiener Bildwerke 263
— Plakette Kaiser Franz Josefs 62
Staudhamer, S., Zu den Gemälden von A. Egger-Lienz 1
— Aufklärung tut not 193
Wais, Joseph, Zu unseren Bildern 21
— Architekt und Bauherr 252
— Georg Albertshofer und Wilhelm Immenkamp. 230
— Georg von Hauberrisser 227
Wörndle, Heinrich von, III. Instruktionskurs für kirchliche Kunst in Wien ..... 10 u. 146
Wüscher-Becchi, E., Ein altchristliches Monument in Umbrien 339

Die Danziger Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz 6
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 236
Ein Malerbrief 336
Hemmnisse der Grabmalkunst von H. E.. 168
Zwei Grabdenkmäler 174
Die Jahresmappe 1910 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 82
Grabmal des Bischofs von Senestrey von K. R... 60
Das Luise Hensel-Denkmal in Paderborn 59
Bayerische Gewerbeschau 1912 30

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN

Amsterdam, Internationale Herbstausstellung 19
Barmen, Leibl-Ausstellung 35
Brüssel, Kongreß für öffentliche Kunst 63
Düsseldorf, Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde 27
Köln, Walraf-Richartz-Museum 344
— Sammlung Schnütgen 95
Landshut, Historisches Kreis- und Stadtmuseum .. 39
München, Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E. V. 264, 36
— Albrecht Dürer-Verein 95
— Maillinger-Sammlung 35
— Secession 12, 19, 206, 238, 27, 40

Seite

München, Jubiläumsausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft ... 236
— Bayerische Gewerbeschau 1912 ... 12
— Galerie Heinemann ... 149
— II. Juryfreie Ausstellung ... 27
— Ausstellung graphischer Werke von Ferdinand Nockher ... 206
Osnabrück, Ausstellung für Friedhofskunst ... 64
Paris, Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres ... 63
Stettin, Ausstellung für Friedhofskunst ... 206
Steyr, Vereinigung Heimatschutz ... 237
Straßburg, Ausstellung von Werken des Bildhauers Ohmacht ... 149
— Kunstgewerbemuseum ... 20
Stuttgart, Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens 19
Warmbrunn, Holzschnitzschule ... 27
Wil, Kongreß für Schule und Erziehung ... 63

Juryfreie Ausstellungen ... 35
Ausstellungen des Jahres 1911. Von Andr. Huppertz. 26

V. WETTBEWERBE

Döbern ... 32
Essen ... 148
Freilassing ... 237
Freising-Neustift ... 319
Lindenberg ... 344
Milbertshofen ... 320
München ... 205
Nürnberg ... 95
Sablon b. Metz ... 205, 343
Salz ... 342
Wriezen ... 2, 49, 13, 205

Ergebnis eines Wettbewerbes ... 344
Erledigter Wettbewerb ... 255
Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für kleinere katholische Kirchen ... 147
Wettbewerb für ein Bismarck-Nationaldenkmal ... 206
Wettbewerb für ein Remigiusdenkmal ... 341

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

Albrecht, Jos., M. ... 12
Angermair, Jakob, Arch. ... 205
Becker, Prof. Ludwig, Arch. ... 343
Beckert, Paul, M. ... 32
Bouché sen., Carl de, Glm. ... 95, 40
Bradl, Jakob, Bildh. ... 27
Brochier, Franz, Glm. ... 27
Busch, Bildh. ... 95, 12, 237
Carlowitz, Hermann von, Arch. ... 95
Cauer, Emil, Bildh. ... 344
Colombo, Arch. ... 148
Derix, Glm. ... 11
Faßnacht, Jos., Bildh. ... 19, 40, 343
Frohnsbeck, Kschl. ... 32, 27
Fuchs, Franz, Bildh. ... 35
Fugel, Gebh., M. ... 35, 343
Georgi, Walter, M. ... 39
Hehl, Arch. ... 96
Immenkamp, Wilh., M. ... 11
Kleesattel, Arch. ... 35
Kolmsperger, Waldemar, M. ... 12
Kunz, Fritz, M. ... 63
Liebenwein, Maximilian, M. ... 95
Linzinger, Ludwig, M. ... 40
Locher, Bonifaz, M. ... 64, 12 u. 35
Marx, Peter, Arch. ... 35
Miller, Hans, Bildh. ... 32
Pacher, Augustin, M. ... 237
Rüppel, Arch. ... 12 u. 148
Schiestl, Heinz, Bildh. ... 205
Schleibner, Kaspar, M. ... 206
Steidle, R., Arch. ... 32
Steinicken & Lohr, Kgw. ... 27
Uechtritz, Cuno von, Bildh. ... 343
Wadere, Heinr., Bildh. ... 39
Zelezny, Franz, Bildh. ... 95
Zettler, Frz. X., Glm. ... 12

VII. PERSONALNOTIZEN

Becker-Gundahl, Professor K. J. ... 32
Begas, Professor Reinhold † ... 343
Egger-Lienz, Maler ... 20
Erdtelt, Professor Alois † ... 19
Frémiet † ... 63
Hauberrisser, Georg Ritter von ... 208
Hehl, Professor Christoph † ... 39
Klinger, Dr. Max ... 12
Knaus, Ludwig † ... 12
Meckel, Erzb. Baudirektor Max † ... 149
Miller, Fritz von ... 95
Samberger, Leo ... 12
Schaper, Professor † ... 39
Spieß, Historienmaler Professor August † ... 19
Uhde, Fritz von † ... 206
Widnmann, Franz † ... 63
Zumbusch, Professor Dr. Kaspar Ritter von ... 96

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

Altfränkische Bilder ... 28
Beissel, Seelengärtlein ... 64
Burkhardt, Die Wandgemälde Eduard von Gebhardts in der Friedenskirche zu Düsseldorf ... 152
Cremer, F. G., Beiträge zur Beurteilung antiker und moderner Kunstbestrebungen usw. ... 96
Fugel, Gebhard, Die 14 Stationen des hl. Kreuzweges 208
Galerien Europas, Die ... 28
Justi, Geschichte der Kunst ... 40
Kaiser und Roloff, Ägypten einst und jetzt ... 28
Keppler, Bischof Dr. Paul Wilh. von, Aus Kunst und Leben ... 238
Kleinschmidt, P. Beda, Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte ... 28
Kuhn, P. Albert, Moderne Kunst- und Stilfragen ... 20
Larsson, Carl, Das Haus in der Sonne ... 12
Maler-Hauptbuch, Das ... 36
Naumann, Form und Farbe ... 344
Neuwirth, Dr. Jos., Illustrierte Kunstgeschichte 240 u. 28
Pinder, Wilh., Deutsche Dome ... 64
Pionier ... 264
Probst, Die Madonna Sixtina ... 36
Rothes, Dr. Walther, Die Madonna in ihrer Verherrlichung ... 12
Schlecht, Dr. Jos., Kalender bayer. u. schwäb. Kunst 1911 152
Schumacher, Phil., Das Leben Mariä ... 20
Spitta, Dr. Friedr., Eugène Burnand als Erklärer der Gleichnisse Jesu ... 240
Stauber, Studien und Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte ... 96
Thode, Henry, Hans Thoma ... 64
Weber, Paul, Kunst und Religion ... 35
Weihnachtsbilder ... 152
Weiß, Dr. Jos., Das Bayerland ... 207
Westendorf, Die Kunst der alten Buchbinder usw. 2

IX. VERSCHIEDENES

Seite

Andachtsbildchen ... 96
Berichtigung ... 205
Bischheim, Neue Kirche ... 12
Bitte, Führich betreffend ... 20
Constable, John ... 32
Der Erfurter Dom ... 40
Essen, Neue Wandmalereien ... 11
Ewig Licht-Lampe ... 12
Festgabe des Vereins der Bayern ... 238
Fronleichnamsaltäre ... 264
Gliederpuppe ... 64
Grabdenkmal für Erzbischof Dr. von Stein ... 19
Janssens, Die sieben Schmerzen Mariens ... 27
Künstlerstiftung S. K. H. des Prinzregenten Luitpold 236
Lüster ... 27
Münchner St. Annakirche ... 149
Olpe, Erweiterung der Klosterkirche ... 63
Opferkerzenständer ... 32
Orgelgehäuse in Reisach ... 63
Schmiedekunst ... 27
Spandau, Kirchenbau ... 96
St. Ulrich, Pfarrkirchen-Restaurierung ... 40
Tschausch, Kirchenbau ... 95
Vortragskreuz ... 12
Weinheim, Kirchenmalereien ... 343
Zu unsern Bildern ... 206
Zur farbigen Sonderbeilage ... 63

Neue Wege ... 22

Deutschland zählt nach der neuesten Statistik 14000 Künstler ... 35

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Beckert, P., Prälat Dr. Brunn ... XVII
Beuron, Es ist vollbracht ... X
Böhm, Emil, Blick auf Tittmoning ... XV
Busch, Georg, Grabdenkmal für Erzbischof von Stein ... XII
Buscher, Thomas, Kreuzigungsgruppe vom Jahre 1902 ... XIII
Constable, John, Der Heuwagen ... II
Eichfeld, Hermann, Wolkenschatten ... XVIII
Faßnacht, Josef, S. K. H. Prinzregent Luitpold von Bayern ... XIV
Grasegger, Georg, St. Polykarp ... V
Hackl, Gabriel von, Hl. Vinzenz von Paul ... I
Huber-Feldkirch, Jos., Anbetung der hl. Drei Könige ... VI
Huber-Feldkirch, Jos., Hl. Magdalena ... VII
— Der hl. Franziskus ... VIII
Janssens, Josef, Die Prophezeiung Simeons ... XXIII
Kunz, Fr., Votivbild ... III
Murillo, E., Hl. Antonius von Padua ... XIX
Rubens, P. P., Das apokalyptische Weib ... IX
Samberger, Leo, Bildhauer Professor Georg Busch ... XXII
— K. Regierungsrat Professor Max Dasio ... XXI
— Meditation ... XX
— S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern ... XI
Tintoretto, Der hl. Markus befreit einen Sklaven ... XVI
Winkler, Gg., St. Christoph ... IV

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Albertshofer, Georg, Hygiea ... 212
— Der hl. Georg ... 213
— Thomas von Aquin ... 214
— Hl. Vitus ... 214
— Rechter Seitenaltar in der St. Bennokirche zu München ... 215
— Stobäusbrunnen in Regensburg ... 216
— Prinzregent Luitpold ... 217
— Hirsch ... 218
— Seb. Kneipp ... 219
— Grabdenkmal ... 220
— Bennosäule ... 221
— Reliquienschrein ... 222
— Hl. Antonius ... 223
Alt, Rud. von, Venedig, Canal Grande ... 176
Angermair, Hans, Grabdenkmal ... 171
— Grabdenkmal ... 172
Antonio, Cyrill dell', Engelfigur ... 206
— Propheten ... 207
— Madonna ... 208
— Engel ... 208
Barabino, Niccolo, Martyrium des hl. Andreas ... 153
— Archimedes ... 154
— Christus auf dem Thron ... 155
— Tod Carlo Emanuels I. ... 156
— Allegorie ... 157
Bauer-Ulm, Karl, Ehrengeschenk für Professor Georg von Hauberrisser ... 259
Beuroner Schule, St. Mauruskapelle bei Beuron, I. Projekt ... 126
— St. Mauruskapelle bei Beuron ... 127
— Aus dem Benediktusleben ... 128
— Aus dem Benediktusleben ... 128
— Es ist vollbracht ... 129
— Madonna, hl. Benedikt, hl. Scholastika 130
— VII. Kreuzwegstation ... 131
— Mariä Vermählung ... 132
— Mariä Opferung ... 133

Seite

Beuroner Schule, Madonna ... 134
— Anbetung der Könige ... 135
— Ausschnitt aus der Krönung Mariä ... 136
— Mariä Krönung ... 137
— Mutter Anna ... 138
— Maria ... 139
— Die Patriarchen ... 140
— Tod des hl. Benedikt ... 140
— Die Mönche in Ausübung der bildenden Künste ... 141
— Ausrodung der Wälder, Handwerk und Ackerbau der Mönche ... 141
— St. Benedikt und Scholastika schauen im Himmel die Mutter Gottes ... 142
— Die Ältesten der Apokalypse ... 143
— Kapelle des Gekreuzigten ... 144
— Atrium mit Fresken ... 145
— Gewölbemalereien ... 146
— Gnadenkapelle ... 147
— Zwei kluge Jungfrauen ... 148
— Triumph des Herzens Jesu ... 149
— Projekt einer Kirche für Wien ... 150
— Projekt einer Kirche für Wien ... 150
— Entwurf für eine Krönung Mariä ... 151
— Madonna ... 152
— St. Sebastian ... 152
Blankenstein, August, Hl. Nacht ... 97
Böhm, Emil, Porträt ... 114
— Sommermorgen ... 257
Buscher, Thomas, Pietà ... 177
— Tod des hl. Joseph ... 184
Danhauser, Joseph, Mutterliebe ... 174
Dasio, Ludwig, Relief für ein Grabdenkmal 5
— Max, St. Martin ... 321
— Hl. Margaretha ... 322
— Rast auf der Flucht ... 323
— Die Wahrsagerin von Endor ... 324
— Votivbild ... 325
— Die Helferin der Christen ... 326

Seite

Dasio, Ludwig, Die Helferin der Christen 327
— Judith ... 328
— Kind mit Bilderbuch ... 329
— Jäger ... 329
— Medaillen 20 Abb. ... 330–335
— Aus der Hoffmannschen Fibel ... 343
Demont, Adrien Louis, Das nordische Meer 119
Dietrich, Xaver, Porträt ... 166
— Bildnis ... 254
— Zwei Freunde ... 255
Dill, Ludwig, Herbstabend im Moor ... 13
Drexler, Franz, Grabfigur ... 2
Egger-Lienz, Albin, Holzfäller ... 23
— Bauer mit Weihwasser ... 24
— Der Sämann ... 25
— Die Mahlzeit ... 26
— Die Mäher ... 27
— Die Wallfahrer ... 28
— P. Haspinger ... 29
— Der Feind ... 30
— Der Totentanz von anno 9 ... 31
— Einzug König Etzels in Wien ... 32
Elsner, Fr., Engelfigur, siehe Cyrill dell' Antonio ... 206
Erb, Wilhelm, Luise Hensel-Denkmal in Paderborn ... 61
Faßnacht, Josef, Christus ... 7
— Kinderbildnis ... 193
Frey, Hans, Bildnis L. E. ... 112
Frind, August, Die hl. Drei Könige ... 113
Gampert, Otto, Herbstmorgen im Schleißheimer Moos ... 119
Gauermann, Fr., Im Schafstall ... 175
Glötzle, Ludwig, Mahnung zur Flucht ... 100
— Flucht nach Ägypten ... 102
Grasegger, Georg, St. Georg ... 12
— St. Polykarp ... 42
— Karl der Große ... 43
— St. Georg ... 44

Seite

Grasegger, Georg, St. Georg 45
— Christusknabe 46
— Herz Jesu 48
— Kommet her zu mir 48
— Grabmal 49
— Grabmal M. Grasegger 50
— Grabdenkmal 51
— Detail zum Grabmal Grasegger . . . 52
— Christuskopf 53
— Kreuzigungsgruppe 55
— Hl. Johannes 56
— Christi Antlitz 57
Gröber, Herm., Gartenlaube 60
Gruber, Hans, Doppelgrab 190
— Abschied 190
— Grabdenkmal Jos. Lechner 191
— Marienbrunnen 192
Guntermann, Joseph, Mariä Verkündigung 98
— Heilige Nacht 99
— Anbetung der Könige 101
— Jesus an der Geißelsäule 167
Gurschner, Gustav, Kaiser Franz Josef 251
Harrach, R., Ehrengeschenk für Professor Georg von Hauberrisser 259
Hauberrisser, Georg von, Das Münchener Rathaus 238
— Rathaus in München 239
— Vom Rathaus in München 240
Heider, Hans, Im Freisinger Moos . . . 116
— Grünsteinscharte 117
Hemmesdorfer, Hans, Bildnisbüste . . 64
Henn, Rudolf, Luise Hensel-Denkmal siehe Wilh. Erb 61
Hoser, Franz, Christus im Grab 178
— Wandgrabmal 178
— Kruzifixus 179
— Bildnisbüste 180
— Hl. Antonius 181
— Jesus segnet die Kinder 182
— Raphael und Tobias 183
Huber-Feldkirch, Josef, Austria 65
— Der letzte Graf von Montfort-Feldkirch 66
— Engel des Gerichtes 67
— Hl. Cäcilia 68
— Maria Lichtmeß 69
— Jeremias und Isaias 70
— Ezechiel und Daniel 71
— Hl. Andreas 72
— Kirchenlehrer 73
— Apostelkopf 74
— St. Nikolaus 75
— Grabmal Mangold 76
— Grabmal Wankmiller 77
— Munificentia 78
— Religio 78
— Votivbild 79
— Germania 80
— Exlibris 80
— Die Ekstase des hl. Franziskus . . . 81
— Votivkapelle 82
— Landhaus Mangold 83
— St. Georgsfenster 84
— Glasfenster 85
— Franken 86
— Schwaben 86
— A. M. Monacencis 87
— Bayern 87
— Verglasung 88
— Verglasung 88
— Industrie, Kunst, Handwerk 89
— St. Paulus 90
— St. Petrus 91
— Christus mit Stiftern 92
— Votivbild 93
— Kirchenlampe 94
— Wandschirm mit Glasmalerei 95
— Entwurf zu einem Rauchmantel . . . 96
Hujer, Ludwig, Medaille 258

Seite

Immenkamp, Wilhelm, Die Fischerei . 224
— Pietà 225
— Mariä Himmelfahrt 225
— Studienkopf 226
— Auferweckung des Lazarus 227
— Kinder des Herrn P. S. 228
— Fischermädchen 229
— Die Mutter des Künstlers 230
— Fräulein M. R. 231
— Kastanien-Allee 232
— S. Eminenz Kardinal Fischer, Erzbischof von Köln 233
— Freiherr von T. 234
— Wilhelm Raabe 235
— Am Fenster 236
— Hollunder 237
Jung, Emil, Taufstein 244
— Grabdenkmal 246
— Grabdenkmal 247
— Grabdenkmal 247
Iven, Alexander, Schutzmantelbild . . . 185
— Verehrer Mariens 186
— Marienaltar siehe Mattar 187
Kaan, Artur, Dr. Ed. Albert 248
Kau, Georg, Meeresstern 253
Kemper, Georg, Hl. Christophorus . . . 6
Köpf, Joseph, Madonna 260
— Kindergruppe 261
— Grabrelief 261
— Grabmalentwurf 262
— Grabdenkmal 263
— Madonna 264
Kotzebue, W. von, Andacht 252
Kraus, Val., Prälat Dr. E. L. Fischer . . 4
Lenz, P. Desiderius 121
— Iphigenie 122
— Iphigenie 122
Leser, Reliquienschrein siehe Albertshofer 222
Marschall, Rud., Kaiser Franz Josef . . 63
Mattar, Stephan, Marienaltar 187
Mayer, Alois, Christus 1
Mayer-Franken, Georg, Sommerabend . 118
Nockher, Ferd., Zeichnung zu einer Vermählungsanzeige 29
— Ex libris 30
— Zeichnung zu einer Vermählungsanzeige 30
— Aus der Bücherei des Klosters Beuerberg 31
— Zu einer Verlobungsanzeige 32
— Ex libris W. A. Keim 35
Overbeck, Joh. Friedr., Die Taufe . . . 34
— Die Firmung 35
— Die Eucharistie 36
— Die Buße 37
— Die letzte Oelung 38
— Die Priesterweihe 39
— Die Ehe 40
Pettenkofen, A. von, Szolnoker Markt mit Kürbissen 175
Plattner, Christian, Betender Bauer . . 3
Prinz, Karl, Trüber Wintertag 120
Raffael, Der Parnaß 336
— Reinigungseid Leos III. 338
Richter, Ludwig, Beim Einsiedel 7
Richter, Otto, Der Abend 205
Romeis, Rechter Seitenaltar in der St. Bennokirche zu München 215
Saint-Marceaux, René de, Große Trauer 115
Samberger, Leo, Geheimrat Jung . . . 9
— Vater und Sohn des Künstlers . . . 10
— Maler Professor Wenglein 11
— Kreuzigungsgruppe 289
— Schwester des Künstlers 290
— General Cella, Großvater des Künstlers 291
— Knabe aus Monte Cassino 292
— Appassionata 293
— Heroisches Frauenbildnis 294

Seite

Samberger, Leo, Beethoven 295
— Michel-Angelo 296
— Ecce Homo 297
— Ein Krieger 298
— P. Limbourg S. J. 299
— Thomas Knorr 300
— Hofkapellmeister Franz Fischer . . . 301
— Professor C. Becker-Gundahl 302
— Professor Dr. Edelmann 303
— Der Vater des Künstlers 304
— Maler Franz Ruedorffer 305
Schildhorn, Franz, St. Georg 188
— Kreuzigungsgruppe 189
Schinkowitz, Othmar, Denkmal für Moritz von Schwind 249
Schmidt, Aug., Marienaltar, siehe Mattar 187
Schneider, Josef, Des Künstlers Mutter . 250
— Grabmal des Malers Sinkel 314
Schönchen, Leopold, Der Schlepper . . 15
Schreyögg, Georg, Bildnisbüste 168
— Abschied 169
— Kommerzienrat Liebl 170
Thoma, Hans, Rast auf der Flucht . . 105
Tizian, Assunta 209
— Mariä Himmelfahrt 211
Überbacher, Heinrich, Tirolermädchen . 21
— Grabmalskizze 194
— Grabfigur 195
— Grabmal Steiner 196
— Christus mit Engeln 197
— Der Tiroler Peter Mayr 198
— Grabmal Weber 199
— Marmorgruppe 200
— St. Vincenz von Paul 201
— Blumenmädchen 202
— Herz Jesu 203
— Studienkopf 204
Uhde, Fritz von, Die Flucht nach Ägypten 103
Wagner, F., Propheten siehe Cyrill dell' Antonio 207
Waldmüller, Ferdinand, Landschaft . . 173
Wirkner, Wenzel, Spätsommertag . . . 14
Wirnhier, Friedrich, Lesendes Mädchen 256
Wüger, Jakob, Flucht nach Ägypten . . 123
— St. Christophorus 124
— Tell rettet den Baumgarten 125
Zemplényi, T., Am Karfreitag 59
Zimmermann, E., Der selige Nikolaus von der Flue 241
— Nikolaus von der Flue 242
— Nikolaus von der Flue 243
— Kruzifixus 245

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen etc.

Bruchmann, Dr. Karl, Der Dom zu Trier 106, 107, 108, 109, 110, 111
Endres, Dr. J. A., Eine Regensburger Holzskulptur um 1300 . . . . 16, 17, 19
— Die Skulpturen an der Kirche von Schöngrabern . . . 308, 309, 310, 311, 316, 318
Fäh, Dr. Ad., Die Spitze, eine Blüte der Renaissance 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 275, 276, 277, 278, 278, 279, 280, 280, 281, 281, 281, 282, 282, 283, 283, 284, 284, 285, 285, 286, 286, 287, 287, 288
Steffen, Hugo, Über neuzeitliches Baumaterial 54, 58, 58, 58, 58
— Das alte Heiligen-Geist-Hospital der freien Reichsstadt Lübeck 158, 159, 160, 160, 161, 162, 163, 164, 165
Wüscher-Becchi, E., Ein altchristliches Monument 340, 341

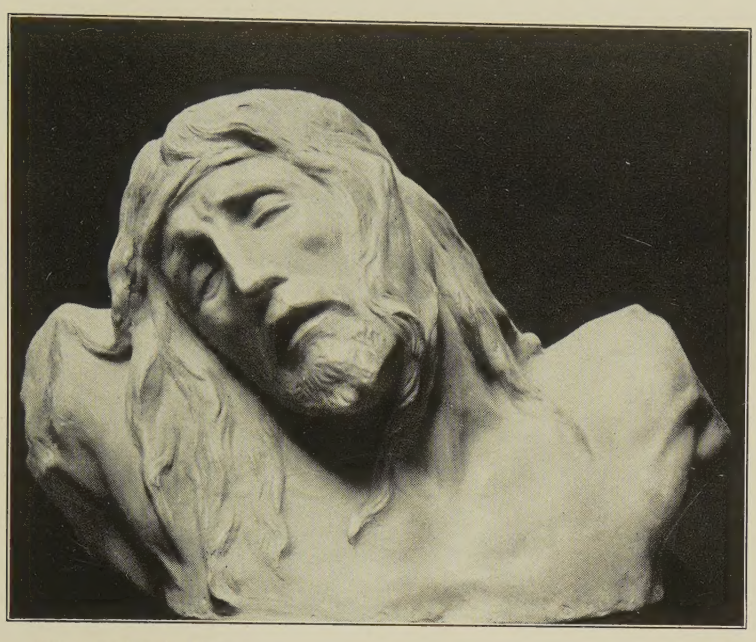
Digitized by the Internet Archive
in 2023

https://archive.org/details/deutsche-gesellschaft-christliche-kunst_1910-1911_7

Gabriel von Hackl

Verlag der Gesellschaft f. christl. Kunst, G. m. b. H., München

HL. VINZENZ VON PAUL



ALOIS MAYER (MÜNCHEN) CHRISTUS

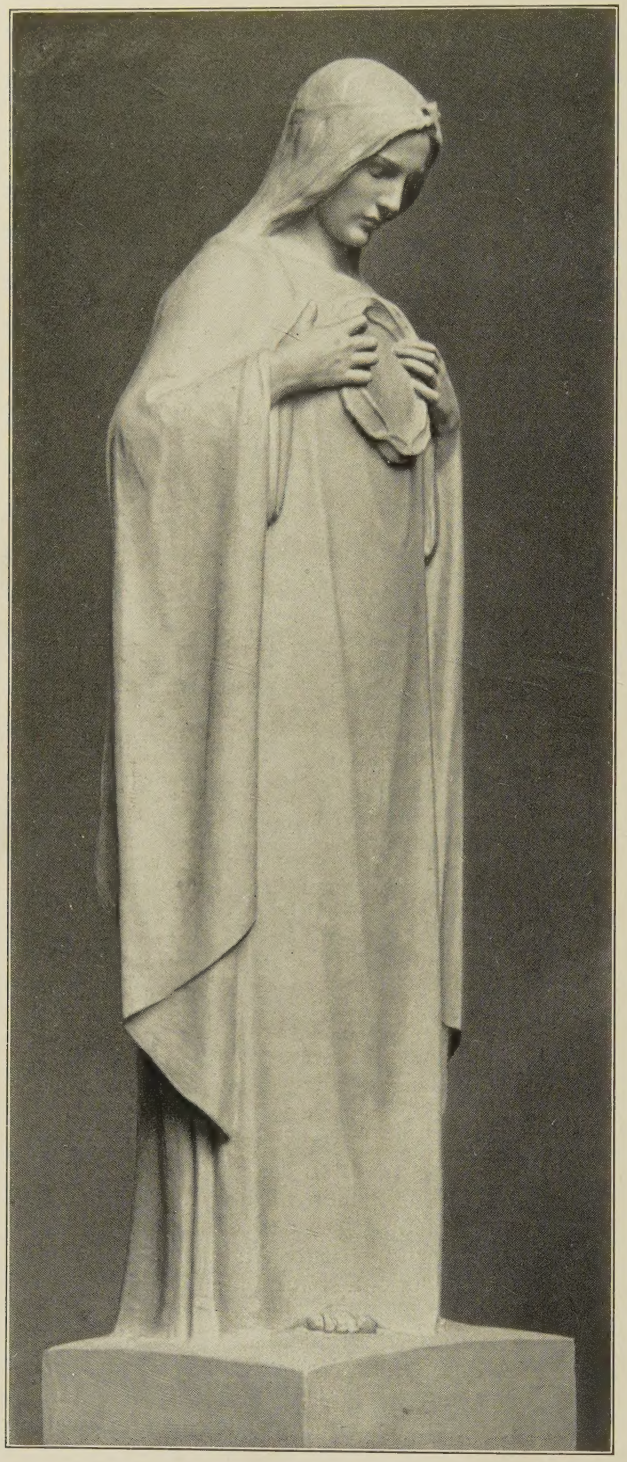
Münchener Jahresausstellung 1910

ZWEI MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

Die Jahresausstellung 1910 im Glaspalast und die I. Deutsche Juryfreie Kunstausstellung im städtischen Schrannensaal

Zwei Riesenunternehmungen, von denen das eine längst einen Faktor im Münchener Kunstleben bildet, während das andere erst jüngst geworden ist, nehmen das Interesse des Kunstfreundes gefangen. Der Glaspalast, die Herberge der vielen Gruppen und Gesellschaften, versucht, durch lockeres Hängen und neben einigem Hervorragenden durch gute künstlerische Mittelware den Besucher zu befriedigen; der Künstlerverband der »Jurylosen« will wenigstens durch die geschickte Anordnung der Kunstwerke das ungeheure Material übersichtlich und genießbar machen. Der Glaspalast hat es durch die Juryeinrichtung leicht, ein geschmackvolles Ganzes zu bieten, und drüben die Jungen haben es furchtbar schwer, die ungeordneten Massen, ganz wie es in ihrem Programm liegt, zu bändigen. Zieht man Vergleiche, so fallen diese für die »Jurylosen« nicht schlecht aus. Wer vorurteilsfrei hier seine Beobachtungen macht, der ist überrascht durch die Frische und Gesundheit eines in vielen Punkten echt sprudelnden, künstlerischen Lebens.

Im Glaspalast herrscht das glücklich erprobte Können, das ehrliche Bemühen und ernste Streben in wenig abwechslungsreicher Form. In diesem Jahre ist dies besonders bemerkbar, weil die letzte große Internationale Kunstausstellung alle Kräfte in Anspruch nahm und es äußerst schwer fällt, alle Jahre neue, bemerkenswerte Werke zu zeigen, die doch meist nur auf Kosten des Privatvermögens der einzelnen geschaffen werden können. Wenn es auch richtig ist, daß dem Siegeszug der Malerei der ungeheure Andrang zu ihrer Ausübung entspricht, so muß man doch bedenken, daß die Quellen zu den Opfern, welche die Kunst fordert, allmählich versiegen müssen. Nur durch das Verlockende des Künstlerlebens, durch die Ungebundenheit und Freiheit, durch die hohe soziale Stellung, welche die Kunst einnimmt, und nicht zuletzt durch die schwindelnde Höhe gewisser Preise, welche Meister ersten Ranges erzielen, hat sich diesem Stande eine solche Überzahl von Menschen angeschlossen, die für den Stand selbst verhängnisvoll werden kann. Die Klagen ob der stets wachsenden Fülle von Bildern und Plastiken wurden besonders durch die vielen



FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) GRABFIGUR
Münchener Jahresausstellung 1910

Ausstellungn hervorgerufen, die sich nun wieder in diesem Jahre vermehrt haben.

Im Vestibül des Glaspalastes hat man auf die früher übliche Aufstellung von Plastik verzichtet, was außerordentlich wohltuend berührt. Von den ausstellenden Gruppen nimmt an Qualität die Luitpoldgruppe die erste Stelle ein. Zwar finden wir auch hier wenig neue Namen; doch diejenigen, welche hier immer vertreten sind, haben mehr wie ihre Visitenkarte abgegeben. Dieser Gruppe schließt sich die der Bayern an, welche in der geschmackvollen Anordnung der Bilder am abgeschlossensten wirkt. Die Scholle, welche mit Recht darauf verzichtete, alle Jahre geschlossen auszustellen, ist nicht vertreten. Die Münchener Künstler-Genossenschaft hat die meisten Säle zur Verfügung, sie hat dafür auch die fremden Gäste aus den übrigen Kunststädten Deutschlands als Kollegen zu beherbergen. Die Kunststädte Düsseldorf, Berlin, Weimar brachten gute, aber keine besonders auffallenden künstlerischen Werte. Dasselbe gilt von den Schotten. Mehr, als man hätte erwarten können, bieten die Badischen Künstler. Frisch, wie stets, wirkt die Schleswig-Holsteinsche Kunst-Genossenschaft.

Recht umfangreich ist die Graphik vertreten, ein Gebiet, das ja heute durch die Reproduktion im Vordergrunde des Interesses steht. Der Bund zeichnender Künstler, der Verein für Originalradierung, der Verband deutscher Illustratoren, ebenfalls der Verein Münchener Aquarellisten nehmen mehr Raum wie sonst ein. Es schließt sich noch eine große Kollektion japanischer Holzschnitte an, die über die Eigenart des ostasiatischen Kunstempfindens wertvolle Aufschlüsse, namentlich im Vergleich zur »Moderne« gibt.

Der Nachlaß des am 9. Dezember 1909 verstorbenen Herm. Kaulbach zeigt die liebenswürdige Seite dieses Künstlers auf allen Gebieten der Malerei, vom Historienbild angefangen bis zum reizvollen Genrebildchen. Die Kollektivausstellungen von Ludw. v. Löfftz und Philipp Röth bringen uns vor allem die strenge, gewissenhafte Altmünchner Schule wieder nahe.

Die religiöse Kunst ist in der Malerei fast gar nicht vertreten, wenn man von ein paar Entgleisungen auf diesem Gebiete absieht. Die dramatische Szene auf Golgatha löste Her-

CHRISTIAN PLATTNER (INNSBRUCK) BETENDER BAUER

Figur zum Kriegerdenkmal in Wörgl. Münchener Jahresausstellung 1910

mann Clementz im Sinne Munkácsys. Lietzmann geht in seinem »Hl. Sebastian« und in der »Verkündigung« Irrwege.

Als Beleuchtungsproblem faßt Ritzberger eine »Grablegung Christi« auf. Das einzige wertvolle Werk ist das Votivbild für die Peterskirche in Wyl (Schweiz) von Fritz Kunz. Dieser tüchtige Schweizer Maler hat ausgesprochen moderne Bahnen betreten, dabei bringt er ein Gemälde von persönlicher Eigenart, das vor allen Dingen jene ewig gültigen Forderungen in dekorativ-künstlerischer Art erfüllt, die man nun einmal an eine Wandmalerei im großen Stile stellen muß (Abb. s. Sonderbeilage).

In der Bildhauerei treten mehr wie in früheren Jahren heuer einige bemerkenswerte Arbeiten religiöser Natur hervor, besonders in dem Nachlasse des im vorigen Jahre verstorbenen Anton Heß. Ein ernstes Grabdenkmal in großen, einfachen Zügen bringt Ludwig Dasio (Abb. S. 5), Georg Grasegger einen lieblichen Christusknaben und eine »Hl. Maria« in farbiger, glasierter Terra-

VAL. KRAUS (MÜNCHEN) PRÄLAT Dr. E. L. FISCHER
Bronze. Münchener Jahresausstellung 1910

kotta, ferner einen »St. Georg« (Abb. S. 12), Franz Guntermann einen »Schmerzensmann« in Lindenholz, Franz Hoser einen fein empfundenen »Christus«, desgleichen Alois Meyer (Abb. S. 1). Wuchtig ist der »hl. Christophorus« von Georg Kemper aufgefaßt, dabei trefflich modelliert (Abb. S. 6). Altmeisterlich im guten Sinne berührt das bemalte Altarrelief von Valentin Kraus (Abb. Jgg. V, S. 305) und nicht zuletzt das reizend dekorativ komponierte Relief »St. Georg« von Heinrich Wadere (Abb. Jgg. V, S. 40).

Religiöser Kunst begegnet man bei den »Jurylosen« äußerst wenig, und wenn, so ist sie meist unzulänglich. Was wir aber dort sehen, ist kühne, fröhliche, moderne Kunst, wenigstens in den Hauptsälen. Hier herrscht auch ein guter Geschmack, der auszuwählen und zu ordnen verstand, und man darf all denen, die das Hängen übernommen, volles Lob spenden. Was der Ausstellung der Jurylosen die Eigenart sichert, das ist die Heranziehung der Jugend und all derer, die von konservativen Juroren nicht immer leicht verstanden werden, weil stets dem, der ein bestimmtes Können erreicht hat, technische Mängel einen Schrecken bereiten. Aber gerade in dem noch Unentwickelten liegt ein Reiz; weiß doch der Kenner, was aus diesen Keimen noch entstehen kann. Daß unter all diese Dinge sich eine Menge des ödesten Dilettantismus mischt, liegt ja in der Natur der Sache; aber in weiser Erkenntnis dieser Tatsache hat es die Hängekommission verstanden, diese ganz Unberufenen in entferntere Kabinette zu bringen, so daß sie nicht allzusehr stören. Die weitere Entwicklung des Deutschen Künstlerverbandes wird zeigen, wie viele Schätze noch zu heben sind, die etwa bisher verschüttet oder vergraben waren. Es ist vielleicht nicht überflüssig, der irrigen Auffassung entgegenzutreten, als ob die »juryfreie Ausstellung eine Ausstellung der Zurückgewiesenen« wäre; Werke, die von einer Jury schon einmal abgelehnt worden sind, fanden auch hier keine Aufnahme. Nicht zu billigen ist, daß sich manche Aussteller nicht allein über alles Können und jeglichen Geschmack, sondern auch über jegliches sittliche Zartgefühl hinwegsetzten.

Franz Wolter

DIE ABTEILUNG FÜR TRACHTEN UND VOLKSKUNST AUF DER OBERPFÄLZISCHEN AUSSTELLUNG IN REGENSBURG

Von M. HERBERT

Es ist eine Zusammenstellung tiefer, naiver und unverfälschter Volkskunst, die Auge und Herz erhebt. Es ist ein Zusammenklingen von Formen und Farben, von der schlichtesten Leistung bis zur künstlerisch vollendeten. Durch all diese Kunst und dieses Kunsthandwerk geht wie durch alle wahre Kunst ein Zug echter, inbrünstiger Religiosität.

Diese ganze große, fast sagenhaft gewordene Schönheit, welche die Eigentümlichkeit eines Ortes, einer Gegend, eines Landstriches in der Heimatkunst zu Geltung bringt, ist gleichsam aus dem katholischen Kultus emporgewachsen. Da gibt es kaum einen Gegenstand des Hausgebrauchs, dem nicht der Stempel religiöser Weihe, oder wenigstens der Hauch des katholischen Gedankens aufgedrückt wäre.

Münchener Jahres-ausstellung 1910 o

LUDWIG DASIO
RELIEF FÜR EIN GRABDENKMAL

GEORG KEMPER (MÜNCHEN) HL. CHRISTOPHORUS
Münchener Jahresausstellung 1910

Im primitiven, schmiedeisernen Hängeleuchter hebt segnend die Gottesmutter ihr Kind — aus den schwarzen Eisenornamenten strahlen ihre Gewänder in Blau, Gold und Rot. Dasselbe segnende und liebliche Bild ist an die Wiege des Kindes gemalt und an die Rückwand des großen, blauen, mit gedrehten Säulen versehenen Himmelbettes der bäuerlichen Eheleute. Auf Truhen und Kästen zwischen bunter Rosen- und Nelkenpracht — das flammende Heilandherz — oder das alte Christenzeichen, der Name Jesu, gedeutet: Jesus — Heiland — Seligmacher. Aber betrachten wir diesen Teil der Ausstellung später im einzelnen, weil er es wert ist und eine Fülle völkischer Eigenart enthält.

Man hat dem Gebäude eine hübsche Biedermeierfassade, farbig und froh, gegeben. Vielleicht hätte man noch etwas finden können, das mehr spezifisch oberpfälzisch gewesen wäre.

Ehe wir zu der eigentlichen Volkskunst uns wenden, wollen wir zweier historischer Zimmereinrichtungen gedenken, die mit zu dem Schönsten der ganzen reichen Sammlung gehören.

Da ist zuerst ein prachtvolles Empirezimmer, aus dem Nachlaß des Fürstprimas von Dalberg. Vollständig rein im Stil gehören solche Einrichtungen zu den größten Raritäten. Die Sachen wurden 1807 von einem Regensburger Meister Johann Adam Berger gearbeitet — streng in Napoleonischem Geschmack. Sessel und Sofa weisen geschweifte Füße und Lehnen auf — die Füße sind goldene Schwanenköpfe, unten in goldene Löwentatzen auslaufend, welche blaue Kugeln halten. Das Holzwerk zeigt kleine Intarsien aus Ahorn, Ebenholz und Perlmutter. Der schöne Schreibschrank hat die seit dem Aufenthalt Napoleons in Ägypten Mode gewordenen Sphinxe. Die Sitzmöbel sind mit kostbarem roten Seidenstoff gepolstert, deren weiße Musterung die charakteristischen Kranzverzierungen des Empirestils aufweist. Alte Porträts aus Regensburger Familien und ein Ölbild, ein Schäferspiel (1807) vorstellend, schmükken die Wände. In einem Glasschrank sieht man Service verschollener Oberpfälzer Porzellanfabriken aus Amberg, Hirschau und Regensburg. Drei Prachtuhren vervollständigen das schöne Ganze.

Die aus verschiedenen Zeiten stammenden Stücke des nächsten Patrizierzimmers entstammen den Räumen des Schlosses Hirschberg, sie gehörten dem letzten Fürstbischof von Eichstätt, Graf Josef von Stubenberg, geboren 1740. Das Zimmer hat auch ein italienisches Madonnenbild, sehr zart und schön und von leuchtendem Kolorit.

Das große wertvolle Feuerzeug mit elektrischer Zündung, in der Mitte des Tisches, stammt aus dem Besitze des Stiefsohnes Napoleons, Eugen Vicomte de Beauharnais, des späteren Herzogs von Leuchtenberg, der unter bayerischer Oberhoheit das ehemalige Fürstentum Eichstätt regierte.

Ehe man zur Ansicht dieser beiden Zimmer gelangt, passiert man eine alte oberpfälzische Bauernküche mit primitiver Einrichtung. Links tun sich dann die Räume mit köstlichem Urväterhausrat auf. Kallmünz, Neumarkt, Parsberg, Oberviechtach und vor allen Dingen der Regensburger historische Verein haben diese einzigartige Sammlung zuwege gebracht. Die Fülle des Gebotenen ist sehr groß und mannigfaltig. Das Auge bleibt mit Freude und Befriedigung an den in Glasschränken sich breitenden alten Stücken einer fast verschollenen Tracht hängen. Welche von der neueren Kunst unerreichten Farbenskalen entwickeln sich da! Welche leuchtenden Seidennuancen, schillernd in Weinrot, Gold-grün-violett und Blau, welche kostbaren Blumendessins auf Schürzen und Bändern, wie viel reiche und phantasievolle Gold- und Buntstickerei auf Miedern und Riegelhauben! Mühselige und wirkungsvolle Weißstickereien — Tauftücher, Altardecken, Kommuniontücher, mit hingebendem Fleiße gearbeitet! Feine Perlenmalereien auf Beuteln, Kindermützen und Handschuhen, wirkungsvoller Lederschnitt an Taschen, Körben und Gürteln.

Wir sehen mit Staunen, wie weit bäuerliche Kunst es in der Bilderschnitzerei brachte. So mancher Schmerzensmann, der eines Ackerers Hausnische segnet, so mancher alte Pest- und Vieh-Heilige, auch wohl eine Pietà, die am Wege an die Schmerzen der Gottesmutter mahnt, ein Heiland in der Rast, eine Kreuzabnahme, eine Krippendarstellung, zeugen von tiefem Gefühle und nicht geringem Kunstempfinden. Man sieht da auch merkwürdige kleine Kultusgegenstände, nur der Oberpfalz angehörig, so die »Johanneszunge«, das St. Wolfgangsbeil, ein kleiner Anhänger, als eine Art Talisman getragen, die unverweslichen Hände der heiligen Mutter Anna, kleine Ochsen, Esel und Kühe, St. Leonhard, dem Beschützer der Tiere, als Votivgaben geweiht, Abbildungen der Muttergottes von Altötting, welche die Bauern dem erkrankten Vieh unter Futter mischten, schön gearbeitete Fläschchen zur Aufnahme des Walpurgisöls usw. Eine Kollektion prachtvoller Votivbilder aus Wachs und die dazu gehörigen Modelle haben einen hohen Kulturwert, ebenso die Miniaturen und uralten handgeschnittenen Andachts- und Heiligenbildchen. Auch eine Anzahl interessanter Haussegen sind da — einige als Andenken an liebe Verstorbene gedacht, z. B. eine Urne unter einer Trauerweide mit der Inschrift:

JOSEPH FASSNACHT (MÜNCHEN) CHRISTUS

Große Kunstausstellung Berlin 1910

Mors.
Sanitor.
Viktor.

Schöne gedrechselte Haspeln und Spinnräder, Uhren mit Spielwerken, Zunftstäbe mit polychromierten Figuren, Rosenkränze, Gebetbücher mit prächtigen Silberbeschlägen, Münzenknöpfe, Anhänger, silberne, vielschnürige Halsketten mit reichen Filigranschließen, Miederspangen, Schlüsselhalter, Wallfahrtsmedaillen.

Historisch interessant sind die sogenannten »Verbrecherkelche«, zinnerne Kirchenkelche, aus der Schwedenzeit stammend, da die Kirchen geplündert und beraubt standen. Sehr wirksam in ihrer Farbenpracht muten die alten Bauernteller an. Daß der Stolz jeder gut bayerischen Küche ihr Reichtum an gediegenem, blinkendem Kupfer und Zinn ist und von jeher war, sieht man an den vielen, guterhaltenen Stücken.

Das Ganze aber ist ein Abbild einer an intimer Kunstbetätigung reichen, in sich befriedigten, dahingeschwundenen Zeit. Vervollständigend wirken die vielen schönen landschaftlichen Aquarelle aus der Oberpfalz, von einheimischen Künstlern liebevoll geschaut. Besonders hervorzuheben ist die reiche Sammlung des Herrn Baurat Schulze.

NICOLO BARABINO

Von ERNST STÖCKHARDT

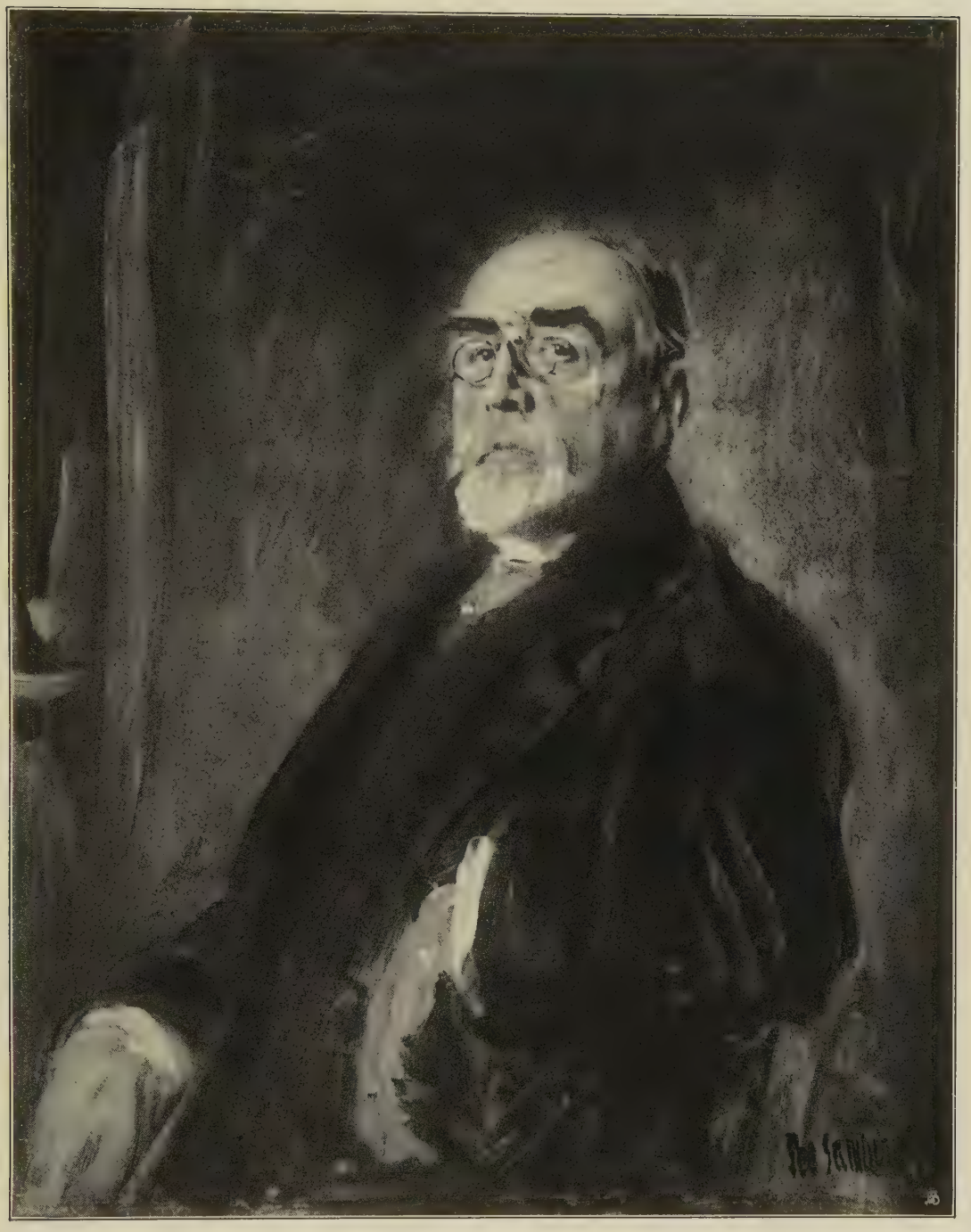
Die italienische Kunst hatte mit dem genialen Triumvirat Leonardo, Michelangelo, Raffael den Zenith erreicht, eine Vollkommenheit der Komposition, Zeichnung und Farbe, welche nicht mehr übertroffen werden konnte. Ein Rückschritt war unausbleiblich; dieser aber artete im Lauf der nächsten Jahrhunderte in eine völlige Dekadenz aus. Zunächst freilich sehen wir noch den gewaltigen Einfluß jener Allergrößten in ihren hervorragendsten Schülern Giulio Romano, Pierin del Vaga, Vasari und dem Genuesen Luca Cambiaso günstig nachwirken. Aber deren weniger begabte Zeitgenossen gefielen sich in unkünstlerischem Manierismus, eine Erscheinung, welcher wir in allen Künsten nach einer Periode des höchsten Aufschwungs begegnen. Dieser dekadenten Richtung stemmte sich zwar der hervorragend begabte Bolognese Ludovico Caracci mit seinen Vettern Annibale und Agostino erfolgreich entgegen: In der von ihm begründeten Accademia degli camminati (d. i. der Vorwärtsstrebenden) galt Raffael als Vorbild für Zeichnung, die Farbe studierte man nach Tizian und Paolo Veronese, Lichteffekte aber nach Correggio, und aus dieser sogenannten Bologneser Schule gingen noch manche bedeutende Maler hervor, unter diesen namentlich Il Domenichino, Guido Reni, Albani, Guercino, lauter Bolognesen. Von ihren Zeitgenossen ist aber nur noch der Genuese Bernardo Strozzi hervorzuheben, aus dem 17. Jahrhundert der Neapolitaner Salvatore Rosa, Luca Giordano, die Venezianer Canaletto, Piazetta und dessen Schüler Tiepolo, der als letzter Vertreter der Freskomalerei im Barockstil bekanntlich bedeutende Werke schuf, übrigens die letzten 20 Jahre seines Lebens in Deutschland und schließlich in Spanien mit dem Domizil Madrid wirkte, wo er am 27. März 1770 verschied. (Ein ausführlicher Essay über Tiepolo gelangte im 1. Jahrg. dieser Zeitschrift Seite 175 bis 182 zur Veröffentlichung.) Es ist bezeichnend für ein Talent seiner Größe, daß er in seinem Vaterland nicht mehr den Boden zur Entfaltung seiner Kunst fand noch auch die Anerkennung, die ihm gebührte und im Ausland reichlich zuteil wurde. Italiens künstlerisches Niveau war damals eben beklagenswürdig tief, einzig die Skulptur stand noch in voller Blüte dank des idealen Vorbildes eines Canova und anderer günstiger Umstände.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als der am 14. Juni 1832 in Sanpierdarena geborene, von einfachen Eltern abstammende Nicolò Barabino die Accademia Ligustica di Belle Arti zu Genua bezog, galten Benvenuti, Pollastrini, D'Azeglio, G. Isola und andere längst vergessene Größen als die bedeutendsten Meister der Malkunst. Unser Nicollino erhielt Professor Isola zum Lehrer, welcher als solcher bedeutender gewesen sein muß, wie als Maler, jedenfalls das Talent seines jungen Schülers erkannte und in die richtigen Bahnen lenkte. Dieses war in erster Linie ein ausgesprochenes Formentalent, ein scharfes Auge für Körper und Gegenstände, welches nicht ruhte, bis auch die komplizierteste Bewegung des Menschen, bis jeder scheinbar nebensächlichste Gegenstand naturgetreu und fehlerlos »saß«. Es wird kaum gelingen, auf einem der zahlreichen Gemälde oder Studien, welche Barabino hinterlassen hat, einen verzeichneten Körper oder eine unmögliche Handbewegung — bekanntlich die schwache Seite so vieler Maler — nachzuweisen. Unterstützt wurde diese glückliche Veranlagung des jungen Künstlers, richtig zu sehen und korrekt nachzubilden, alles sich so fest einzuprägen, daß er es danach

JOHN CONSTABLE

Ges. für christl. Kunst

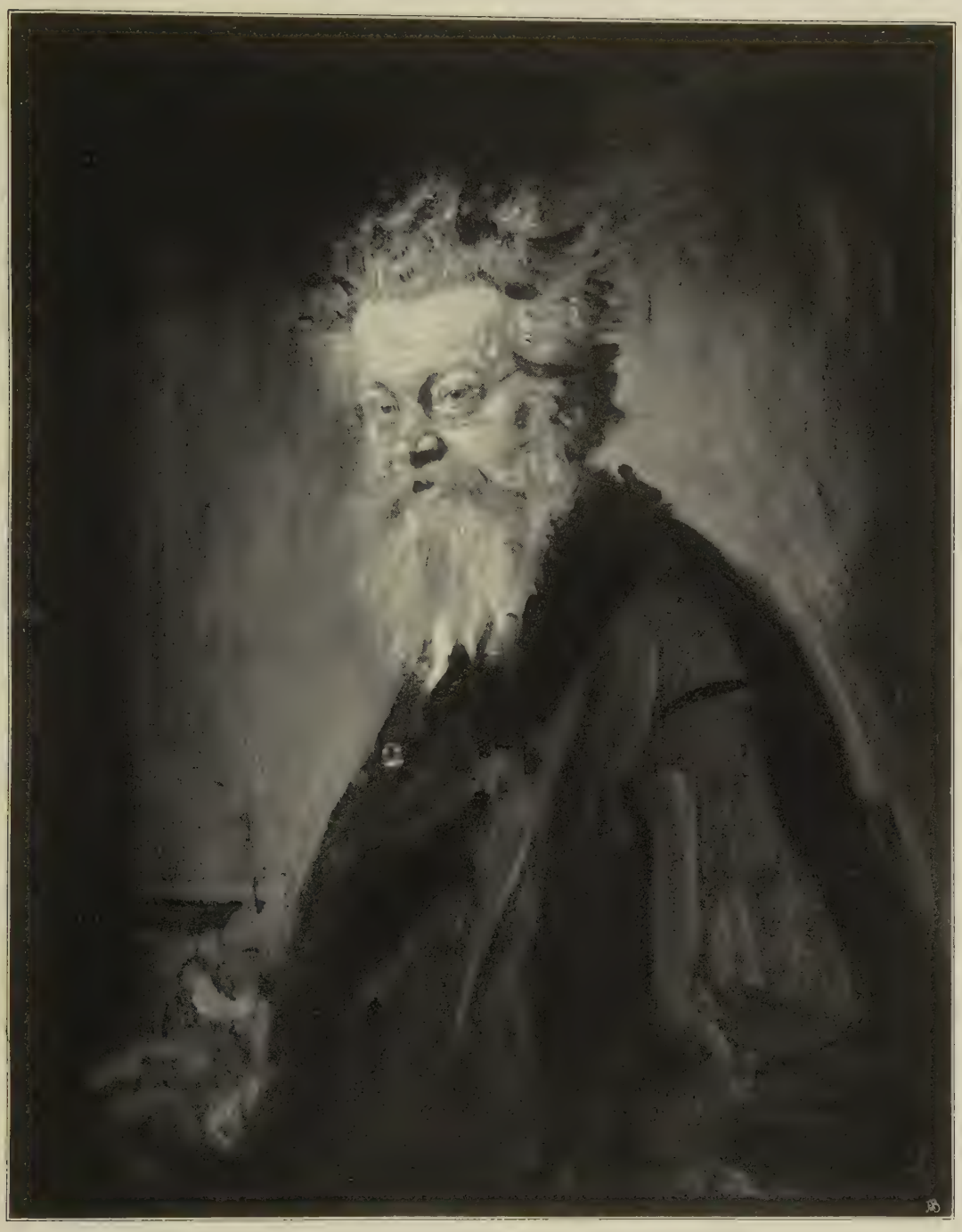
Der Heuwagen



LEO SAMBERGER
GEHEIMRAT JUNG

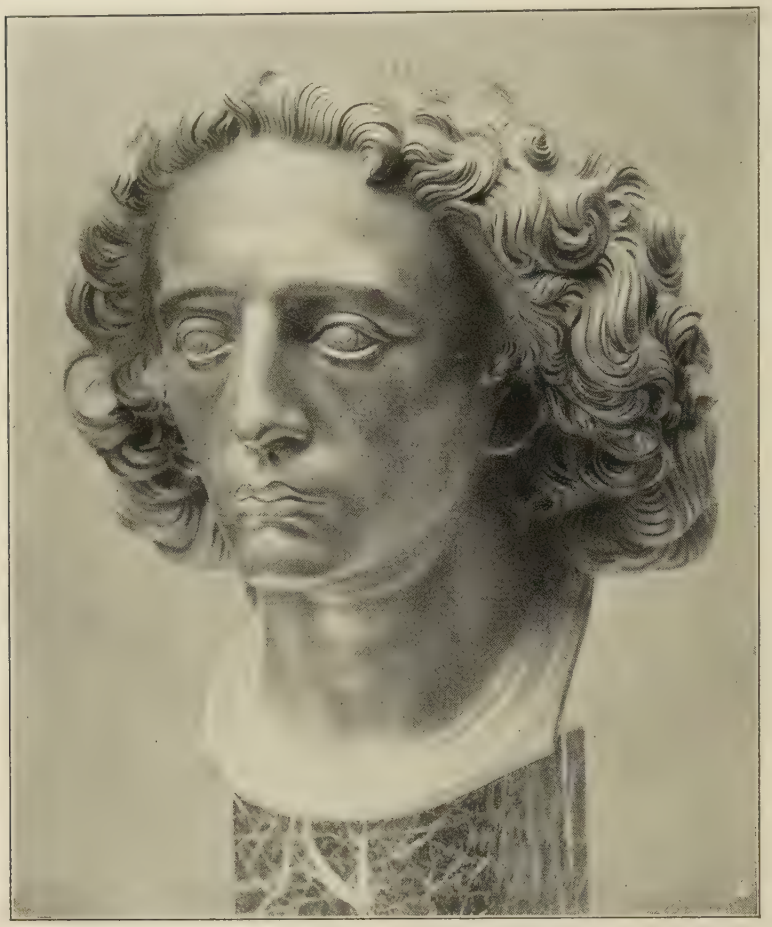
Internationale Ausstellung der Münchener Secession 1910 o o

LEO SAMBERGER
VATER UND SOHN DES KÜNSTLERS



Internationale Ausstellung der Münchener Secession 1910 o o

LEO SAMBERGER
MALER PROF. WENGLEIN



GEORG GRASEGGER (KÖLN) ST. GEORG (BRONZE)
Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast

aus sich selbst ohne Modell herausschaffen konnte, durch eine außergewöhnliche Begabung zur Komposition. Aus der Vereinigung dieser Talente resultierte der Entschluß, sich hauptsächlich der historischen und kirchlichen Malerei zu widmen.

Barabinos eifrige Studien wurden im Jahre 1857 durch Erteilung des Stipendiums für Florenz belohnt, einer Stiftung des kunstsinnigen Marcello Luigi Durazzo gemäß, und dort vertiefte sich der schon gereifte Künstler in die klassischen Vorbilder des Cinquecento. Die mit dem Stipendium verbundene Pflicht zur Lieferung eines Gemäldes an die Genueser Akademie löste er im Jahre 1859 durch die jetzt im Hospital zu Savona befindliche herrliche »Consolatrix Afflictorum« in so glänzender Weise, daß ihm das Stipendium sofort auf weitere zwei Jahre verliehen wurde. Damals malte er gleichzeitig die opulenten Vorhänge für das Teatro Modena in Sampierdarena, die »Apotheosi del Ariosto«, und für das in Sestri Ponente den »Folchetto alla Corte del Conte del Balzo«, beide in der Großartigkeit des Entwurfs und ihrer beabsichtigten dekorativen Wirkung an Paolo Veronese anklingend. Die damalige akademische Modekunst seiner ehemaligen Lehrer imponierte seinem Genie schon nicht mehr, vielmehr wendete er sich begeistert der von Paris kommenden neuen realistischen Richtung eines Jaques, Courbet, Millet, Regnault zu, seine Freunde Maccari, Palizzi, Cremona u. a. mit sich reißend, ohne Rücksicht auf die ihm dadurch erwachsende Mißgunst der Akademiker und anderer damals tonangebender Künstlerkollegen. Er verfolgte einzig seine Ideale, welche darin gipfelten, naturwahr, aber nie unschön zu malen derart, daß der Kunstverständige nicht tadeln, der Kunstfreund und Laie nur loben könne. Alle seine Schöpfungen, von der Studienzeit bis zur Vollendung seines Lebeswerkes, zeugen von Reinheit und Feingefühl seines künstlerischen Empfindens und von großer Noblesse der Ausführung. »L'art pour l'art«, diese Maxime verwarf er prinzipiell. Begreiflich, daß die abhängige Kritik diesen gefährlichen Neuerer (der doch nur auf den Spuren der Klassiker der Renaissance unter Anwendung moderner Mittel wandelte!) auf das heftigste angriff; aber er stand schon zu erhaben, als daß sie ihm Schlimmeres vorwerfen konnten, wie Neigung zum Dekorativen — das könnte man auch von Raffaels Stanzen im Vatikan und von Michelangelos Sixtinischer Kapelle und von anderen Meisterwerken sagen — sowie Mangel an Farbe, die allerdings für Barabino, wie bei so vielen unsterblichen Meistern aller Zeiten in zweiter Linie stand, niemals aber den künstlerischen Wert seiner Arbeiten beeinträchtigt hat. Dieser zweite Vorwurf traf mit einiger Berechtigung auch nur die großen Freskomalereien des Künstlers in Sampierdarena und anderen Orten, die zum Teil noch seiner Anfängerschaft auf diesem Gebiet entstammen, und daß die Tadler ein-

LUDWIG DILL (KARLSRUHE) HERBSTABEND IM MOOR

Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast

zig von der damaligen Kampfstimmung beeinflußt waren, bewiesen die allgemeinen ausnahmslos rühmenden Nachrufe nach des Meisters frühem Tode.

In rastloser, beständig höchste Ziele erstrebender Tätigkeit vollendete Barabino jetzt ein Kunstwerk nach dem anderen, von denen leider sehr viele in Privatbesitz übergingen und nicht einmal in mittelmäßigen Reproduktionen der Öffentlichkeit zugänglich sind. Betrachten wir nun zunächst seine Hauptwerke auf dem Gebiet der Historie. Enormes Aufsehen erregte sein 1865 entstandenes Gemälde »Bonifazio VIII.« In krassem Realismus zeigt dieses die große Kunst des Meisters, des damals, ach, noch so bescheidenen Künstlers! Für 4000 Fr. verkaufte er das Meisterwerk an Konsul Schmitt in Livorno, später wurde es von diesem oder dessen Erben an die Nationalgalerie in London für 75000 Fr. weiterverkauft. Packend ist der auf der Sedia Papale sich in Todeszuckungen windende Papst dargestellt, wundervoll ist das Sterbezimmer durchgearbeitet. Danach malte Barabino »Alessandro Volta« (in Como?) und den prächtigen »Archimedes« (dieses im Palazzo Orsini, Genua). Sinnend sitzt der große Denker vor seinen mathematischen Arbeiten, ein in seiner Ruhe wohltuendes Gegenstück zu erstgenanntem Bild. An diesen »Archimedes« knüpft sich eine hübsche Szene. Barabino war gleichzeitig mit dem damals schon berühmten Maler Dom. Morelli vom Minister zur Audienz nach Rom befohlen worden. Morelli verspätete sich und entschuldigte sich damit, ein wundervolles Bild eines ihm unbekannten Malers, das er bei einem Kunsthändler gesehen, habe ihn solange gefesselt, die Herren müßten mit ihm gehen, um es zu sehen. Die sofortige Aufklärung ergab, daß es sich um erwähntes Bild unseres Barabino handelte; eine warme Freundschaft der beiden Künstler war die Folge, welche noch im Jahr 1880 bestand, als beide gelegentlich der Kunstausstellung in Turin durch erste Preise ausgezeichnet wurden, Morelli

WENZEL WIRKNER (MÜNCHEN) SPÄTSOMMERTAG

Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast

für seine »Versuchung des hl. Antonius«, Barabino aber für sein großartiges Gemälde »Galileo in Arcetri«. Dieses Bild wünschte König Umberto I. zu erwerben, es war aber für den Palazzo Orsini in Genua bestellt. Der erblindete Denker diktiert, auf einem Himmelbett in seiner Villa zu Arcetri bei Florenz liegend, zwei interessiert lauschenden Schülern seine berühmten »Dialoghi« über die Fundamente der mechanischen Physik. Die mir allein erreichbare Photographie der Ölskizze zu diesem Freskogemälde zeigt die phänomenale Sicherheit der Behandlung der Figuren und des ganzen Milieus. Da ist auch keine Linie verzeichnet oder unwahrscheinlich, man sieht förmlich das Gemälde aus dem Zusammenwirken von Hirn, Auge und Hand des Künstlers fix und fertig entstehen. — Im Palazzo Orsini befindet sich ferner das vielleicht noch bedeutendere Fresko »Christoph Columbus in Salamanca«. Dieses Bild ist zugleich ein Beweis für die Gewissenhaftigkeit, mit welcher Barabino an die Erfüllung seiner Aufgaben ging, denn er scheute nicht die Reise nach Spanien, um Vorstudien zu diesem Bild an Ort und Stelle zu machen. — Von seinen historischen Gemälden möchte ich noch seinen »Pier Capponi« (im Palazzo Celesia, Genua) hervorheben. Karl VIII. von Frankreich, der letzte Valois ä. L,, hatte im Jahre 1494 auf seinem Zug nach Neapel Florenz besetzt, da Piero de Medici ihm keinen Widerstand zu leisten wagte, und hatte diesem Kapitulationsbedingungen zugemutet, deren Härte die Einwohnerschaft empörte. Das Bild Barabinos zeigt den dramatischen Moment, da Pier Capponi an der Spitze einer Deputation der Bürgerschaft in einer feierlichen Audienz dem siegreichen König das Dokument zerrissen vor die Füße wirft. Wundervoll ist die Gruppierung, ist die malerische Behandlung der Kostüme, scharf und prägnant ist die Charakteristik der einzelnen Personen, von einer Verständlichkeit, die jeden Kommentar überflüssig macht. Alle Gemälde Barabinos haben diese Eigenschaft, jedes spricht seine eigene leichtverständliche Sprache, so auch seine »Sizilianische Vesper«, ein pompöses Gemälde, welches den Aufstand der Palermitaner am zweiten Osterfeiertag des Jahres 1282 unter Führung des (legendären?) Giovanni da Procida gegen die Gewaltherr-

LEOPOLD SCHÖNCHEN (MÜNCHEN) DER SCHLEPPER

Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast

schaft des Königs Karl von Anjou verherrlicht, wie auch das berühmte Bild »Galileo vor dem Tribunal der Inquisition« und endlich das letzte historische Gemälde des Meisters, leider unvollendet und seine überhaupt letzte Arbeit: »Die letzte Stunde Karl Emanuels I.« Es war dem Meister bestimmt, daß dies auch seine letzte Stunde werden sollte, denn der Tod überraschte ihn, während er an diesem Bild malte, und nahm ihm plötzlich den Pinsel aus der kunstgeübten Hand. König Umberto I. schenkte das Bild, unvollendet, wie es war, der Stadt Genua, welche ihm einen Ehrenplatz im Palazzo Bianco, dem von uns Deutschen vielbesuchten herrlichen Museum, einräumte. (Schluß folgt)

EINE REGENSBURGER HOLZSKULPTUR UM 1300

Von Dr. I. A. ENDRES

Trotz der übereifrigen Zentralisierung alter Kunstdenkmäler in den öffentlichen Sammlungen findet sich doch da und dort noch ein bedeutendes Werk, das im Privatbesitz ein verborgenes und von wenigen gekanntes Dasein fristet. Fast möchte man Bedenken tragen, die idyllische Ruhe eines solchen Besitzes zu stören und das neidische Auge von Sammlern auf solche wertvolle Gegenstände zu lenken, wenn es nicht im Interesse der Wissenschaft läge, derartige Werke in den Gesichtskreis der Kenner zu rücken und dadurch zur genaueren Bestimmung ihres Wesens und ihrer Bedeutung selbst beizutragen. Diese Absicht und der patriotische Gedanke die Geschichte der mittelalterlichen Plastik Regensburgs oder wenigstens seiner Kunstzone um ein wertvolles Glied der Entwicklung bereichern zu können, bestimmen mich die folgenden Notizen der Öffentlichkeit zu übergeben. Die Statue, um die es sich handelt, befindet sich im Besitze des Herrn Domdekans W. Schreiner von Regensburg, der in liebenswürdigster Weise die Herstellung von photographischen Aufnahmen und die Veröffentlichung dieser Zeilen gestattete.

Die vortrefflich erhaltene Figur, welche den Blick schon durch ihre Größe, mehr noch

HOLZSKULPTUR UM 1300
Text nebenan

durch ihre innere Hoheit und Würde und durch das Merkmal ausgesprochener künstlerischer Ursprünglichkeit fesselt, ist aus Lindenholz geschnitzt und mißt 190 cm Höhe und 60 cm Breite. Sie war für die Aufstellung an einer Wand bestimmt, da sie rückwärts hohl ist und im Nacken noch eine Eisenklammer trägt, die sie an der Wand festhielt. An einigen Vertiefungen zeigen sich noch Spuren ehemaliger Bemalung. Als sie in die Hände ihres nunmehrigen Besitzers kam, war die Bemalung bereits wiederholt und verständnislos erneuert worden, so daß dieser sich entschloß sie durch Ablaugen ganz beseitigen zu lassen. Da aber der Bildhauer ursprünglich eine Bemalung der Gestalt ins Auge gefaßt hatte, so ist ihr an einigen Stellen jene Bestimmtheit verloren gegangen, die sie der abschließenden Arbeit des Malers verdankte. So fehlt jetzt eine Andeutung des Saumes vom Mantel und Oberkleid am Halse und die Arme erscheinen unbekleidet. Eine Schließe, welche den Mantel über der Brust zusammenhielt und deren einstiges Vorhandensein durch die Spuren der Befestigung bezeugt wird, fehlt. Sonstige Beschädigungen finden sich unterhalb der Hände an dem vorstehenden Saume des Mantels, der kleine Ergänzungen erfuhr. Auch ist das herabhängende Ende des Gürtels abgebrochen.

Der Künstler trat an sein Werk mit einem monumentalen Ernste, aber zugleich auch mit einer Befangenheit, die weit abliegt von jeder Spur einer Pose und Manier. Das Haupt mit dem ovalen Antlitz und den jungfräulichen, etwas herben Zügen ist leicht nach vorn geneigt, die Augenlider tief gesenkt. Eine auf arithmetische Genauigkeit gestimmte Symmetrie beherrscht die ganze Figur, so in der Anordnung des Kopfschleiers und des gewellten Haares unter demselben, in den Falten des Mantels, in der Haltung der Hände, die durch eine gewisse Derbheit und Handwerksmäßigkeit auffallen, in der Linienführung des Oberkleides, deren Gleichmaß nur durch das vorgestellte linke Bein und durch das Aufstehen des langen Gewandes am Boden kleine Ablenkungen erfährt. Der Körper ist flach und breit gestaltet, die Halspartie merklich in die Länge gezogen. Aber trotz des geringen Aufwandes plastischer Kunstmittel lebt in der hoheitsvollen Erscheinung eine tiefe Seele.

Ihr Gesamtcharakter weist die Figur in die Zeit, wo der Umschwung in der Architektur zum gotischen Stile hin in Deutschland sich vollzogen hat, eine Zeit, die in ihrer schlichten, großen Art auf dem Gebiete der Plastik auf manche dekorative und technische Mittel dieser bis dahin hochentwickelten Kunst Verzicht leistend in Einfachheit und Größe der Erscheinung und einem konzentrierten Gemütsleben ihre Aufgabe sieht. Mit der Zeit um 1300 lassen sich auch die wenigen Eigentümlichkeiten der Gewandung, so der Gürtel, welcher im 14. Jahrhundert all-

Wandgemälde für die Peterskirche in Wil (Schweiz)

Jahresausstellung im K. Glaspalast München 1910

FR. KUNZ
Votivbild

mählich verschwindet, und der gekrauste Kopfschleier, der noch länger nachzuweisen ist, in Einklang bringen. Für eine genauere Datierung wäre es wünschenswert, die Herkunft des Werkes zu kennen. Hierfür stehen aber nur Vermutungen aus der jüngsten Geschichte desselben zu Gebote, die sich indes bis zur Wahrscheinlichkeit erheben.

Der kgl. Bauamtmann von Regensburg Herr Karl Prandtl besitzt Skizzenbücher seines in den neunziger Jahren in München verstorbenen Großonkels, des Malers und Bildhauers Karl Hauttmann, darunter ein solches vom Jahre 1836. In dem letzteren finden sich Skizzen, die Hauttmann als junger Künstler von einzelnen Partien des Regensburger Domes und des nahen Kapitelhauses entwarf. In unmittelbarer Nähe von diesen Regensburger Kunstobjekten steht nun in dem Skizzenbuche auch das wohlgetroffene Bild unserer Statue. Keine dieser Zeichnungen ist von irgend einem Vermerke begleitet, der über Ort und Zugehörigkeit der betreffenden Gegenstände Aufschluß geben würde. Aber aus dem Beisammensein der Statue mit den sicher nachweisbaren Regensburger Skizzen dürfen wir folgern, daß auch sie um 1836 sich in Regensburg befand. Leider ergibt sich kein Anhaltspunkt dafür, wo sie damals in der Stadt ihren Standort hatte. Nicht unwichtig ist aber, was wir weiter über ihren Verbleib in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wissen. Damals war sie nämlich — ob schon 1836 oder erst später, läßt sich nicht sagen — im Besitze eines fürstlich Thurn und Taxisschen Bediensteten zu Regensburg. Derselbe verwahrte außer anderen Kunstgegenständen auch ein lebensgroßes Reliefbild des hl. Benedikt.

Diese Umstände legen den Schluß nahe, daß die Statue aus St. Emmeram stammt. Sie wird in der Zeit nach 1812, als das Kloster in den Besitz des Fürsten von Thurn und Taxis übergegangen war und bei der Umgestaltung zu einer fürstlichen Hofhaltung allmählich mancher Erinnerungen an die vormalige Bestimmung entkleidet wurde, jenem Bediensteten überlassen worden sein. In gebildeten Kreisen herrschte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach noch kein lebhaftes Interesse an den Werken des Mittelalters. Was der Statue nebst den anderen Kunstwerken in der Familie des fürstlichen Dieners ein Heimatrecht verlieh, war sicher nicht der Kunstwert, sondern religiöse Pietät.

Nehmen wir an, unser Bild verdanke seinen Ursprung dem Kloster St. Emmeram, was auch die Meinung seines gegenwärtigen Besitzers ist, dann gehört es als Schnitzwerk aus Holz zu den seltenen mittelalterlichen Resten dieser Kunstsparte, die sich aus St. Emmeram erhielten. Denn an mittelalterlichen Holzskulpturen besitzt nunmehr die ehemalige Abteikirche außer einem Haupte des hl. Johannes des Täufers in einer Nische neben dem Johannesaltar an der alten Konfessio des hl. Emmeram nur mehr ein altes Kruzifix auf dem Altar in der Apsis des südlichen Seitenschiffes[1]). Die Klostertradition läßt es

HOLZSKULPTUR UM 1300
Vgl. Abb. S. 16

[1]) Die Angabe, der wir vielfach in alten Kunstgeschichten begegnen und die sich auch bei F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg 1897, II, I S. 212 noch findet, daß die berühmten drei Portalreliefs von St. Emmeram Holzskulpturen seien, beruht auf Irrtum. Sie bestehen aus Stein.

bereits zur Zeit des seligen Ramwold († 1001) vorhanden sein. Nach A. Seyler (Die mittelalterliche Plastik Regensburgs, München 1905, S. 23) ist es erheblich jünger, aber »vielleicht noch dem 12. Jahrhundert zuzuweisen«. In diesem Falle haben wir es als Ersatz des wahrscheinlich bei dem großen Brand 1166 zugrunde gegangen älteren Kreuzes aus dem ersten Jahrtausend anzusehen.

Während somit unsere Figur an Holzskulpturen der Zeit in St. Emmeram keine Vergleichsobjekte findet, bietet ein solches und zwar ein sehr nahe verwandtes die Kollegiatkirche zur Alten Kapelle. Den Altar der St. Veitskapelle daselbst schmückt eine ungefähr einen Meter hohe Statue der Mutter Gottes aus Eichenholz (Abb. S. 19). Der Gedanke, daß Maria uns das Heil gebracht, ist hier so dargestellt, daß sie das göttliche Kind gleichsam dem Beschauer darbietet. Sie hält mit der linken Hand das Kind vor sich hin, während sie es mit der rechten vorsorglich an der Brust stützt. Die schlanke Gestalt, das vorwärts geneigte Haupt, das ovale Gesicht, die ganze Gewandung, selbst einige Teile der Drapierung erinnern so lebhaft an unsere große Holzstatue, daß die kleinere Statuette als ein Erzeugnis der gleichen Werkstätte angesprochen werden darf. Ihren etwas späteren Ursprung verraten jene Partien, die im Verhältnis zum Originale wie verwischt und verkümmert erscheinen, so die Haare, deren symmetrische Wellung vermieden wurde, und der Kopfschleier, der die gleiche Fältelung besitzt, nur in mehr handwerksmäßiger und pedantischer Art. Kleinere Abweichungen bekunden die Selbständigkeit unseres Meisters. Er setzt den rechten Fuß Marias weiter rückwärts und erweckt so den Eindruck des Schreitens. Hierbei benutzt er die Gelegenheit, die Parallelfalten der rechten Seite tiefer zu unterschneiden. Auch belebt er die Gestalt dadurch, daß er sie das rechte Mantelende unter den Arm aufnehmen läßt, wodurch er an der Schauseite Querfalten gewinnt. Das Bild stand ursprünglich nicht an seiner jetzigen Stelle. Es gehörte vielmehr einem Baldachinaltar an, dessen Gehäuse gegenwärtig mit einer Statue des hl. Joseph versehen, die rechte Seitenwand der Kapelle schmückt[1]). Die Veitskapelle enthielt vormals das Erbbegräbnis der berühmten und reichen Regensburger Patrizierfamilie der Gumpert. Ein Glied derselben, Gumpert von der Haid, stiftete im Jahre 1325 ein ewiges Licht vor dem St. Veitsaltar[2]). An der linken Seite der Kapelle wurde vor einigen Dezennien das Grabmal des aus der Geschichte Ludwigs des Bayern bekannten Leupoldus Gumpertus († 1327) wieder aufgedeckt. Für diese Wand wird, der Schauseite unserer Figur nach zu schließen, der Baldachinaltar bestimmt gewesen sein, und es ist nicht unmöglich, daß er geradezu eine Stiftung der Familie Gumpert bildete. Sein Ursprung dürfte dem Zeitpunkt des Legates des Gumpert von der Haid und des Todesjahres von Leupold Gumpert nicht fern liegen[3]).

Versuchen wir es nun, die Statue des Herrn Domdekans Schreiner mit den Werken der Steinplastik in St. Emmeram und sonst in Regensburg in Zusammenhang zu bringen.

Eine reiche plastische Tätigkeit entfaltete sich am Ende des 13. und durch das ganze 14. Jahrhundert zu St. Emmeram. Zeugen davon sind die noch vorhandenen Grabmäler der Äbte, besonders aber die berühmten »Ehrendenkmäler« in der Form von Hochgräbern, womit die Emmeramer seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ihre Kirche zu schmücken begannen. Wir wissen, daß sie nicht alle erhalten sind. Gerade jenes des Hauptpatrons der Kirche hinter dem Hochaltar hat ein Brand im Jahre 1642 vernichtet. Damals ist sicher auch manches Schnitzwerk den Flammen zum Opfer gefallen, das die Altäre, Wände und Pfeiler dereinst geschmückt hatte. Von den noch erhaltenen Skulpturen laden am meisten die weiblichen Reliefdarstellungen der Königin Hemma und der seligen Aurelia zu einem Vergleiche mit unserer Statue ein, um ihr die mutmaßliche Stelle in der Entwicklung der Regensburger Plastik anzuweisen. Das Bildnis der Hemma, aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stammend, bekundet noch das Bedürfnis des vollentwickelten ausklingenden, romanischen und des Übergangsstiles nach einer reichen und mannigfaltigen Formengebung und dekorativen Wir-

---

[1]) Unsere Abbildung zeigt die Statue im zugehörigen Baldachingehäuse. Die Malereien an den Flügeln wurden leider bei der letzten Restauration erneuert. Zu der früheren Geschichte unserer Statue liefern einen Beitrag (Mettenleiters) »Mitteilungen über die Stiftspfarrkirche St. Cassian in Regensburg«, Regensburg 1865, 77 f. Nahe verwandt mit der Madonna in der Veitskapelle ist die etwas spätere Steinmadonna zu Brudersdorf (Filiale von Nabburg), abgebildet in: Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Oberpfalz u. Regensburg, Heft 18, München 1910, S. 14.

[2]) C. Th. Gemeiner, Reichsstadt Regensburgische Chronik 1800, I, 532.

[3]) Vgl. Seyler a. a. O. 74. Von den Skulpturen des Bayerischen Nationalmuseums in München verrät am meisten Verwandtschaft mit unserer Statuette die Gestalt der Kaiserin Margarethe, der Gemahlin Ludwigs des Bayern, auf dem Stifterbilder aus der St. Lorenzkirche vom Jahre 1324.

kung. Das naturalistische Streben des Künstlers spricht sich aus in der Behandlung der weiblichen Büste und in der vortrefflichen Wiedergabe der Gewandung. »Das leichte Untergewand, der schwere Überwurf und das dünne Kinn- und Wangentuch sind nach ihrem Stoffcharakter unterschieden« (Seyler a. a. O. S. 32 f). In dem Relief der seligen Aurelia, dessen Ursprung um 1335 angesetzt wird, behauptet der gotische Stilcharakter bereits deutlich seine Rechte. Von allem anderen abgesehen verrät die Gestalt, wenn auch noch wenig auffällig, die typische Ausbiegung nach links. Am herabhängenden Ende des aufgenommenen Mantels setzt schon jene Bauschung des Stoffes und Stilisierung des Saumes ein, die später an statuarischen Werken zur Manier und Überladung führt.

Es wird kaum angehen, unsere Holzstatue zeitlich vor dem Relief der Hemma und nach jenem der Aurelia einreihen zu wollen. In ihrer schlichten anspruchslosen und doch wirksamen Größe entspricht sie am meisten der Kunst der primitiven Gotik. Sie rückt den Werken nahe, welche wie der Grabstein des Konrad von Paulsdorf und Herzog Heinrichs von Bayern um 1300 entstanden. Verglichen mit der unter dem Aufwand der hochentwickelten deutschen Plastik von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschaffenen Königinfigur der Hemma erscheint unsere Skulptur als eine Leistung, der künstlerische Befangenheit ihre Grenzen zog. Der dort wahrnehmbare Naturalismus tritt zurück. Die Gesichtszüge verraten geringe Individualisierung. Der Oberkörper ist flach gebildet. Weder die Spannung des Gürtels, noch das Anfassen der Hände, vermag den Linienzug der Gewänder zu alterieren. Trotz alledem wohnt der Gestalt im ganzen weit mehr ursprüngliche Kraft und seelische Vertiefung inne, als der gefälligen Erscheinung der seligen Aurelia, an der bereits Routine und Manier Anteil gewinnen. Nach den genannten Sepulchralmonumenten Konrads von Paulsdorf und des Herzogs Heinrich von Bayern rücken ihr zeitlich am nächsten die großzügigen Königsfiguren Heinrichs des Finklers auf der Nordseite des Brückenturms und des hl. Oswald im Dollingersaal des jetzigen St. Erhardihauses, die indes beide unter sich sowohl als auch von unserer Holzstatue durch merkliche Zwischenräume der Entwicklung getrennt sind. Unter den Skulpturen des Domes verrät am meisten Verwandtschaft mit unserer Holzfigur die hl. Magdalena links vom westlichen Hauptportal, die jedoch einem viel mehr handwerksmäßigen Meister ihr Dasein verdankt.

Baldachinaltar in der Alten Kapelle in Regensburg
Text S. 18

Noch ist eine Frage, welche das Bildwerk anregt, zu untersuchen und zwar keine untergeordnete, nämlich die nach der ikonographischen Bedeutung der Frauengestalt. Daß wir es mit einem Kultbilde zu tun haben, steht außer Zweifel. Auch dem wird kaum widersprochen werden, daß die Figur in den Bilderkreis des Marienlebens gehört. Aber hier bleibt immerhin noch ein gewisser Spielraum offen. In der Voraussetzung, eine selbständige Marienstatue vor mir zu haben, war ich zunächst, wie ich offen gestehe, ganz von dem Gedanken eingenommen, in der Figur den Typus der Schutzmantelbilder und zwar auf der ersten Stufe seiner Entwicklung zu schauen. Die Figur in ihrer Isolierung betrachtet, bietet als besonders signifikantes Merkmal das Halten des Mantels mit beiden Händen dar. Dieses Halten kann wenigstens ebensogut als Aufschlagen und Ausbreiten, wie als Ansichnehmen gedeutet werden. Seit dem Ausgang des 13. Jahrhunderts kommen allmählich die Schutzmantelbilder auf, aber regelmäßig treffen wir dann zu Füßen der Patronin schutzbefohlene »Mantelkinder«, zuerst einige wenige, in der späteren Ausgestaltung der künstlerischen Idee, wo der Künstler Maria das göttliche Kind in die Arme gibt und die Mantelenden durch Engel oder

Heilige ausbreiten läßt, alle geistlichen und weltlichen Stände[1]). Hier wären die Schützlinge überhaupt noch nicht dargestellt. Man müßte sie demnach in den vor dem Bilde Betenden suchen. Allein dann müßte Maria den Blick auf diese Betenden richten. Damit steht aber im Widerspruche, daß die Augenlider ganz gesenkt sind und Haltung und Physiognomie der Gestalt unverkennbar in erster Linie tiefe Demut ausdrücken sollen.

Da eine andere Idee als die soeben angedeutete für eine selbständige Darstellung Mariens ohne Kind um die Zeit von 1300 überhaupt nicht in Betracht kommt, wird man an der Selbständigkeit der Figur wohl nicht festhalten dürfen. Alsdann bewegt sich die Wahl nur zwischen den beiden Szenen der Verkündigung und Heimsuchung aus dem Marienleben. An sich spräche nichts dagegen, in der Gestalt mit dem geneigten Haupt und dem Ausdruck tiefer Demut und Sammlung eine Verkörperung von Lukas 1, 38: »Siehe ich bin eine Magd des Herrn!« zu sehen. Der Engel wäre entweder ihr zur Seite stehend oder ihr gegenüber aufgestellt zu denken. Nur fehlt Maria dann das Attribut, das wir vom 13. Jahrhundert an fast ausnahmslos antreffen, nämlich das Buch als Symbol der vita contemplativa.[2]) Als wenigstens gleichwertige Möglichkeit ist darum die Heimsuchungsszene anzusehen. Diese Annahme würde aber meines Erachtens einen Rollenwechsel bedingen. Die Dargestellte wäre in diesem Falle Elisabeth, die von dem Gedanken durchdrungen ist: »Wie geschieht mir das, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt« (Lukas 1, 43)? Maria und Elisabeth sehen, wie die bekannte Gruppe von Mariä Heimsuchung am Nordportal der Kathedrale von Chartres lehrt, in einer Zeit, die noch wenig individualisiert und ihren Gestalten mit Vorliebe ein jugendliches Aussehen verleiht, einander zuweilen zum Verwechseln ähnlich.

So bleibt zwar unser Urteil über die ikonographische Absicht der Holzskulptur vorerst unsicher. Auch ihre Zuteilung an eine lokale Kunstsphäre beruht nur auf einer wahrscheinlichen Annahme. Aber eines darf als feststehend gelten, daß sie noch unter dem Einfluß der ersten Blüteperiode deutscher Plastik ins Dasein trat und von der hoheitsvollen Gesinnung derselben Zeugnis gibt.

[1]) Vgl. St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft u. Kunstgeschichte, Freiburg 1909, 352 ff.

[2]) Beschauliches Leben.

BERLINER SECESSION 1910

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Im Laufe der Jahre wird's einförmig. Einige Fortschritte sind immerhin da; sie führen allerdings eher zu alten, als zu neuen Vorzügen. Lovis Corinth und Charlotte Berend werden ein wenig feiner (z. B. in des ersteren »Waffen des Mars«) und ein wenig seelischer (z. B. in den »Zwei Frauen« der letzteren). Max Slevogt bewährt seine Geschicklichkeit, lebhaft bewegte Figuren aufzustellen, in einem etwas übel feuerwerksroten »Hörselberg«.[1]) Neben diesem sind der »Venusberg« und der »Verlorene Sohn« des Jungsecessionisten Hans Meid doch nur Impressionsspielerei. Andere bestehen im Laufe der Jahre die Probe, daß sie einem mindestens nicht über werden. So mit Innenbildern Heinrich Hübner und mit Hafenbildern Ulrich Hübner; dem letzteren kommt Philipp Franck nahe; und Emil Pottner verdient hier ebenfalls Nennung. Robert Sterl rechtfertigt abermals die Wärme, mit welcher man seine Arbeiterbilder vor einigen Jahren zu Dresden begrüßt hat. Und zu Hans Thoma (»Flußufer«, »Hochsommerwolken«) kehrt man erst recht gerne zurück; desgleichen zu A. A. Oberländer. Auch andere Bewährte, wie Leop. v. Kalckreuth (»Krankenstube« u. a.), dem Konr. v. Kardorff mit Bildnissen und einem Gartenineterieur ein wenig nahe kommt, Emil Orlik und den verstorbenen Otto Reiniger (»Herbstwald« u. a.) nennt man gerne nochmal.

Von den »Collektionen« Hugos v. Habermann, Wilh. Trübners und des Schweden Anders Zorn tritt die letztere am packendsten vor uns, insbesondere durch dessen Kunst, die Natur mit einer Meisterschaft zu verklären, die doch nie zum Raffinement wird, nie eine natürliche Schlichheit verläßt.

Auch sonst findet ein geduldiger Blick manches Geschmackvolle. Man anerkennt gerne Porträts von Sabine Lepsius, etwa auch von Max Liebermann u. a., dann Landschaften u. dgl. von Leo Klein-Diepold (blühende Bäume) oder von Hans v. Volkmann oder von Karl Walser. Man kann sich näher interessieren für manche Kraft des Linearen, wie z. B. bei den »Kindern mit Kirschen« von Dora Hitz; man kann sich im »Tonigen« ergehen, wie etwa bei Fritz Rhein oder bei der Blässe des »Bohème-Cafés« von Leo v. König.

Schon aber nähern wir uns den Geduldproben. Ferdinand Hodler steigt mit seinen Höhenweibern — oder wie man sich ausdrücken soll — mehr und mehr in das bloß stilistisch Dekorative hinab. Von Schweizern, die seine Gefolgschaft bilden, wird Cuno Amiet auch schon etwas gekünstelt; Giov. Giacometti erinnert, aber mit günstigerer Wirkung, an diesen durch eine als »Frühlingsstimmung« bezeichnete Mutter mit Kindern vor einem Alpenhintergrund.

Atelierspässe, wie z. B. die Silhouettchen in den Strandbildern von Paul Wilhelm, mögen den einen zu tun geben, während andere sich eher der Wirkungen auf die Witzblätter erfreuen. Zu diesen könnte man fast auch rechnen, was die »Unhistorischen« an den Secessionsausstellungen zu rühmen finden. Was hören wir nicht immer von dem »Mühen um die ungebrochene Wirkung der Naturfarbe«, von der Aufgabe der neueren Malerei, »die Farbe selbst ganz zu fassen und auf kürzestem Wege damit den Gegenstand erschöpfend zu charakterisieren«! Dann »die vor Fülle zitternde Lebenskraft« mit der »energischen Hast«, das Bestreben, »durch die Mittel der Farbe und einer ganz auf den Zweck hin verstärkten Form sehr komplizierte innere Vorstellungen hervorzurufen« usw. Und endlich der »unbestritten größte Maler des 19. Jahrhunderts«, Edouard Manet, dessen »Ver-

[1]) Einem recht unerquicklichen Bilde. D. R.

HEINRICH ÜBERBACHER (MÜNCHEN) TIROLERMÄDCHEN

Marmor. Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast

bindung einer seine Zeit weit überragenden Kompositionsgabe mit feinem unfehlbar reinem Farbenklang und geistiger Überlegenheit in der Beseelung seiner Schöpfungen« in der »Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko« zu sehen sein soll!

Was dabei für die religiöse Kunst abfällt, läßt sich denken und etwa vor der »Prozession« Max Neumanns oder gar vor der »Heiligen Familie«, die Wald. Rösler mit einiger Linearkraft malt, anschaulich machen. Wenn Max Beckmann in seiner »Kreuzigung Christi« uns immerhin noch ein Etwas bietet, so ist seine »Ausgießung des heiligen Geistes« doch, gelinde gesagt, ein Mißverständnis. Walter Bondys »Kalvarienberg« erscheint wohl »malerischer« als das »Altmeisterliche«, das Joseph Block in seiner innigen »Grablegung« und der Belgier Leon Frederic (von dem auch eine »Strickstunde« genannt sei) in seinem gewichtigen, gut realistischen »Abendmahl« gegeben haben. Mit Modernem aber gelangt doch zu einem innigen Schmerzensausdruck Carl Strathmann in seiner »Kreuzigung«.

Auch in der Plastik findet sich für den über Effekt hinaus suchenden Blick eine religiöse Innigkeit: das in Arezzo-Granit ausgeführte Relief von Wilh. Gross, das Christus mit zwei Jüngern darstellt. Anschließen möchten wir hier das ungemein duftige, sehr flache Relief für ein Kindergrab von Richard Langer.

Im übrigen mag sich mit dem »Primitivismus«, oder wie's heißen soll, beschäftigen, wer Ernst Barlach (»Der Berserker«), Franz Metzner (»Reiterskizze«), Richard Scheibe (»Der Affe«) u. a. unter Führung von Ariste Maillol (»Stehender Jüngling«) näher zu besichtigen Lust hat. Andere erfreuen sich an Franz Löhrs »Mutter und Kind«, sowie an Porträtskulpturen von Fritz Klimsch, von Max Kruse (der auch ein weibliches Wesen als »Typ 20. Jahrhundert« ausstellt) und nicht zuletzt an drei Kleinplastiken des Malers A. Zorn

Auch die Secession versteht das »Ablehnen«. Diesmal haben die Abgelehnten eine Secessions-Ausstellung in dem neuen Kunstsalon von M. Macht eröffnet. Sie wurde am ehesten durch Bilderattentate bekannt. Ein gewiß nicht von vornherein zu verdächtigendes Streben nach etwas wie »malerischer Energie« od. dgl. hat hie und da zu Leistungen geführt, die der Diskussion würdig sind. Unwürdig ist aber doch der gar zu sinnfällige Zug zahlreicher dortiger Bilder nach einer Verrohung der Mittel zur Darstellung von Gegenständen, deren Wert nicht einmal in der Devise von »neuentdeckten Beobachtungsgebieten« gefunden werden kann.

ZUR ACHENBACH-NACHLASS-AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

In der Kunsthalle in Düsseldorf sind etwa 200 Werke aus dem künstlerischen Nachlaß von Andreas Achenbach ausgestellt. Die Entstehungszeit der Arbeiten umfaßt 50 Jahre, ungefähr von 1830—1880. Von seinen Seestücken sind verhältnismäßig wenig vorhanden. Das aber macht die Ausstellung gerade interessant. Denn als Marinemaler ist Achenbach durchaus bekannt. Auf diesem Gebiete kann eine Ausstellung nichts Neues bringen, da Einseitigkeit, da Beschränkung auf die Darstellung des Meeres für Achenbach keinesfalls charakteristisch ist. Vielmehr zeigt er in der Mannigfaltigkeit seines Stoffgebietes schon in seiner ersten Schaffensperiode eine Ausdrucksmöglichkeit der künstlerischen Auffassung, die in Erstaunen setzt. Neben den Seestücken: Gebirgsszenen, Landschafts- und Bauernstudien, norwegische Fjords, Wolkenstudien, humoristische Darstellungen und selbst historische Bilder. Zur Beherrschung von stofflich derartig verschiedenen Gebieten gehören technische Fähigkeiten und eine Schulung des Auges, wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht nur Achenbach besaß. Zwar finden sich in den Arbeiten wie auch in den süditalienischen Landschaften, die er seit seinem Aufenthalt in Italien vom Jahre 1843 an malte, Anklänge an die romantische Richtung eines Etzdorf, Zwengauer und Winkler, die in der Natur die in die Augen fallenden Reize, welche dem Durchschnittsmenschen stimmungsvoll erscheinen, für geeignete malerische Motive hielten. Allein er kam darüber hinaus und brachte mit Geschick die Richtung einer romantisch-klassizistischen Art zur Herrschaft, die auf naturalistischer Basis bisher nur als Unterströmung in der Landschaftsmalerei vorhanden war. Es geschah dies durch ein genaues Studium der Luft- und Lichterscheinungen in der Landschaft. Vor allem hat er durch seine umfassenden Beobachtungen des Meeres, des Wellenspieles, des bewegten Wassers und der wunderbaren Lichtreflexe der Wogen eine Vertiefung der landschaftlichen Auffassung erzielt, die später seinen Binnenlandschaften sehr zum Vorteil gereichte. So hat vor allem seine wahrscheinlich durch seinen Übertritt zum Katholizismus veranlaßte Reise nach Italien durch das Studium des flimmernden Lichtes, der durchsichtig klaren Luft und der glühenden Sonne neue Werte geschaffen, ohne den Charakter seiner künstlerischen Auffassung zu ändern. Vielleicht wurde sogar, was die Wahl des Stoffes anbetrifft, ein unkünstlerisches Moment seiner Kunst eingeführt. Jedenfalls macht sich bei der Gegenüberstellung seiner nordischen und süditalienischen Landschaften dies insofern geltend, als die kosmopolitischen Tendenzen der neueren Landschaftsmalerei in manchen Arbeiten in den Vordergrund zu treten scheinen. Denn unter Negierung der ästhetischen Prinzipien werden bei dieser Übertragung der Richtlinien der Historienmalerei auf die Landschaft intellektuelle Interessen wachgerufen, indem ein vulgär-didaktischer Hang des Erzählens von neu- und andersgestalteten Landschaftsbildern einsetzt. Es verbindet sich damit gleichzeitig eine theatralisch-posenhafte Auffassung, die bewirkt, daß die Landschaft zu einem rauschenden Effektstück emporgeschraubt erscheint.

Für diese Auffassung ist die Wahl der Motive charakteristisch. Majestätische Sonnenauf- und -Untergänge, in intensive Glut getauchte Landschaften mit braunroten Felsen, weite Hohenzüge in violettem Schimmer, Felsblöcke und Sturzbäche. Solche Motive werden als Naturgewalten belebt und treten mit der menschlichen Intelligenz in einen dramatischen Kampf. Vor allem wird das Meer in den verschiedensten Studien der Erregung und des Sturmes zu dem hauptsächlichsten Faktor dieser dramatischen Elemente in der Kunst Achenbachs.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen diese erzählenden Momente weniger stark die Komposition zu bestimmen. Das rein Landschaftliche, vor allem der niederrheinischen und holländischen Ebene, wird in seinen künstlerischen Werten erkannt, ohne daß allerdings das genrehafte Beiwerk völlig geschwunden wäre. Denn die traditionelle Vorliebe für das augenfällig Stimmungsvolle war innerhalb der romantischen Richtung zu einem zu bedeutsamen Kunstmittel herangewachsen. So sind auch jetzt noch Durchblicke durch einen Wald auf eine helle Landschaft, Mühlen, Mondnächte, Waldbäche und Wehre die Landschaft bestimmende Motive. Aus dem Studium niederländischer Meister treten neben diese Landschaften Marktszenen, Soldatenbilder und ähnliche volkstümliche Kompositionen.

Ganz frei von diesen Reminiszenzen an die literarische Kunst, nur als Maler zeigt Achenbach sich vielleicht bloß auf einem Gebiet: im Interieur. Eine Reihe von Kircheninterieurs gehören künstlerisch zu dem Besten, was er geschaffen hat. In ihnen verrät sich ein komplizierter, aufs feinste gebildeter Farbengeschmack sowie eine ästhetische Auffassung reinster Art. Die tonige Behandlung, die Farbenabstufung, die Oberflächencharakteristik werden als die hauptsächlichsten künstlerischen Mittel des Interieurs erkannt und die ästhetische Wirkung einzig und allein auf die künstlerische Wiedergabe des luft- und lichterfüllten Raumes gestellt. Die sonnerfüllte Masse ist nur Mittel, das Leben des Raumes künstlerisch zu offenbaren.

Über diese Arbeiten ist Achenbach in späterer Zeit nicht hinweggegangen. Einige Aquarelle der sechziger Jahre bringen zur Beurteilung seiner reifen Kunst nichts Neues. Und die großzügigen Landschaften der letzten Zeit klingen zum Teil wieder an die Jugendauffassung des Meisters an.

Dr. Lüthgen

NEUE WEGE

für die christliche Kunst zu bahnen und die bestehenden zu erhalten und zu erweitern, ist der Zweck des

PIONIER.

Der Pionier ist eine Monatsschrift für kirchliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Format, Ausstattung, Redaktion, Tendenz und Verlag sind dieselben, wie bei der vorliegenden Zeitschrift. Das Jahresabonnement für 12 prächtig illustrierte Hefte beträgt

samt Zustellung nur M. 3.—.

Selbstredend ist Der Pionier der vorliegenden Zeitschrift kein Widerpart, noch kann er sie ersetzen. Aber von vielen unserer Abonnenten wird er zur »Christlichen Kunst« hinzu als willkommene Erweiterung und Ergänzung gehalten. Unsere Freunde bitten wir, den Pionier den Studierenden sowie jenen Kreisen zu empfehlen, welche sich nicht zum Abonnement der Christlichen Kunst entschließen können.

ALBIN EGGER-LIENZ HOLZFÄLLER (1908)

Text unten und Beilage S. 1

ALBIN EGGER-LIENZ

(Vgl. Abb. S. 23—32)

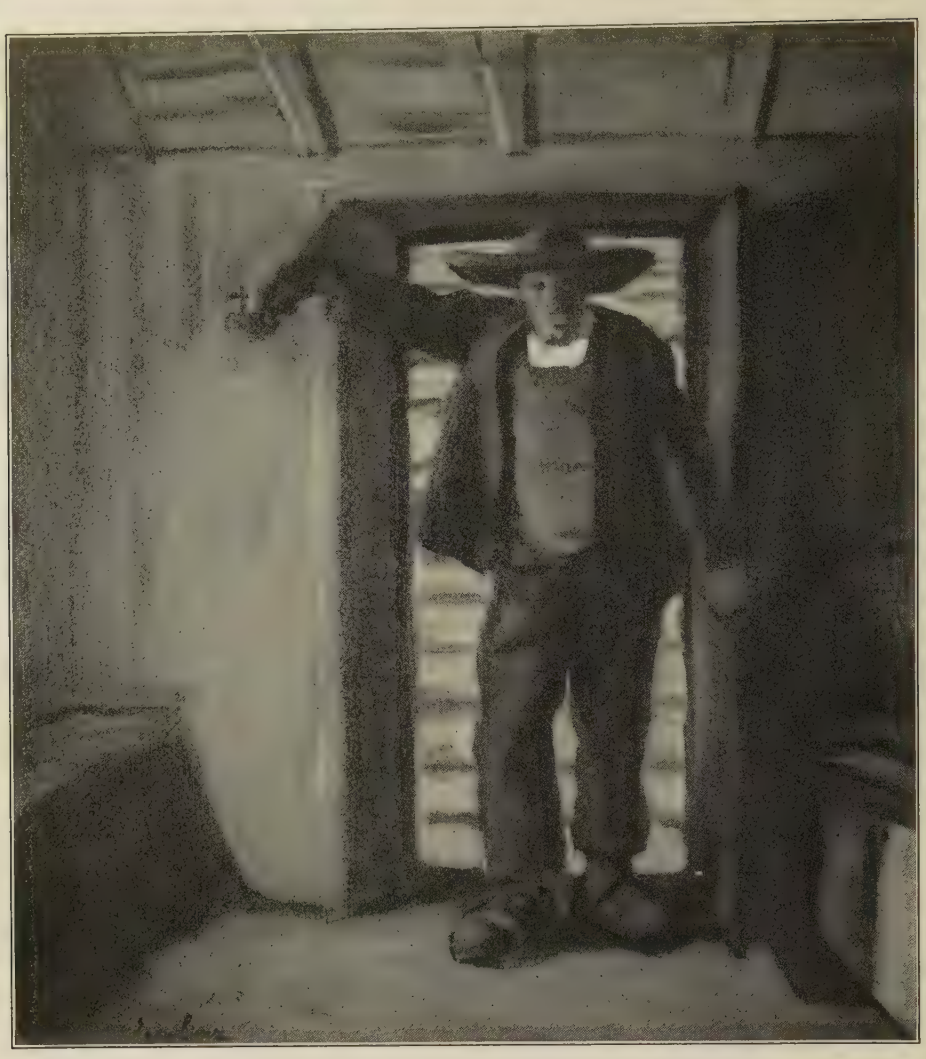
Im Festzuge, der anläßlich der Tiroler Landes-Jahrhundertfeier am 29. August 1909 in Innsbruck vor S. M. dem Kaiser Franz Josef vor sich ging, fiel besonders eine Gruppe wegen ihrer echt künstlerischen und lebenswahren Wirkung auf. Diese Gruppe stellte in markanter Weise ein Erinnerungsbild, den Auszug des Tirolerlandsturmes Anno neun, dar und wurde wirkungsvoll von dem Künstler, der sie angeordnet, Albin Egger-Lienz, selbst angeführt. Aller Augen richteten sich mit größtem Wohlgefallen unwillkürlich auf diese Festzugsabteilung und mancher glaubte an den Mienen dieser Tiroler Bauerngruppe das alte Tiroler-Volkslied »Spingeser Schlachtlied« ablesen zu können:

»Jatz wölln mar gien n' Franzosen
z'gögn gien,
Was hobn sie denn bei ins herinnan,
zthien?
Es hat sie einar b'langt,
Mir hobn sie nit verlangt,
So kam aniader Nor,
Fraß ins mit Haut und Hoor:
Dös geaht nit, eija: woll:
In Tiroll.«

Der Kunstfreund aber erinnerte sich beim Beschauen dieser malerischen Gruppe sofort an zwei stimmungsvolle Bilder aus derselben Ideenwelt, ich meine das Werk: »Der Totentanz von Anno neun,« ausgestellt und allseitig bestens aufgenommen vom kunstsinnigen Publikum in der Internationalen Kunstausstellung in München 1909 (Abb. S. 31), sowie das Bild »Wallfahrer«, ausgestellt in der Internationalen Kunstausstellung zu Mannheim (1906) und in der Jubiläumsausstellung zu Wien (1908), angekauft von der Mannheimer Galerie (Abb. S. 28). Der Schöpfer dieser beiden Werke ist derselbe Egger-Lienz. Die folgenden Zeilen sollen über die Bedeutung dieses Künstlers einige Aufklärungen geben.

Tirol hat in alter und besonders in neuerer Zeit ganz hervorragende Künstler hervorgebracht; erinnert sei nur an Tirols größten Künstler Michael Pacher (1430 bis 1498) von Bruneck im Pustertal, Hellweger, Plattner und Defregger, dessen Pinsel in gemütlicher Weise Empfinden und Humor seiner Tiroler Landsleute meisterhaft schildert. In allerneuester Zeit hat nun das Pustertal der Kunst wiederum einen echten Meister in Albin Egger-Lienz gegeben.

Egger-Lienz wurde am 29. Januar 1868 in Schiebach, einem Dorfe bei Lienz im Pustertale geboren. Im 17. Lebensjahre bezog er die Akademie in München, wo Prof.



ALBIN EGGER-LIENZ BAUER MIT WEIHWASSER

Text unten und Beilage S. 1

Gabriel v. Hackl und Wilhelm Lindenschmit seine Lehrer waren.

Am meisten hat er wohl gelernt an den alten Meistern Rubens, Brouwer, Velasquez, Jordaens, die er in München viel kopierte, um sich so immer mehr in das Wesen dieser Kunst zu vertiefen und sich daran zu bilden. Dieses Studium schuf ihm eine feste Grundlage, auf der sich seine starke persönliche Eigenart ungehemmt ausbauen konnte. Im Gegensatz zu manchen anderen, die auch bei alten deutschen Meistern in die Schule gegangen sind, hat sich Egger-Lienz zu einer charakteristischen Freiheit in seiner Kunst durchgearbeitet. Er hat glücklich den altertümelnden Stil vermieden, ebenso entging er jener äußerlichen Darstellungsweise eines Themas, der wir so überaus häufig begegnen, namentlich bei der Schilderung des Landvolkes. Ein solches Kunstschaffen mag wohl den einen oder anderen Zug der äußeren Erscheinung des Bauernlebens wiedergeben, anekdotenhaft und vielleicht karikiert, aber in die Seele, in die Ideenwelt dieses Standes sind viele Bauernmaler nicht gedrungen: deshalb sind sie nicht imstande, den wahren Charakter des Landvolkes wiederzugeben. Bei seiner Liebe zu ungeschminkter Wahrheit ist Egger-Lienz vor dieser Klippe glücklich vorbeigekommen, weil er eben seine Themata innerlich erlebt und mit seiner Kunst in eine große, wahre, gesunde Ideenwelt geflüchtet ist, wodurch sie erhebend wirkt und so allein den an sie gestellten Forderungen vollständig entspricht.

Lernte Egger-Lienz bei Jakob Jordaens (1593 bis 1678) das Derbe und Herbe des Volkscharakters kennen und schätzen,

ALBIN-EGGER-LIENZ DER SÄMANN

Text S. 26 und Beilage S. 1

so lehrte ihm Adriaen Brouwer (1606 bis 1638), der sich nur wohl fühlte in den Schenken der Bauern und Vagabunden, das rein Malerische. Rubens führte ihn ein in die Geheimnisse einer monumentalen Malerei, deren Grundlagen Licht- und Farbenpoesie bilden, häufig gesteigert bis zur Leidenschaftlichkeit. Velasquez machte ihn besonders vertraut mit dem Realistischen in der Kunst, er lehrte ihn, auf dem festen Boden der Ehrlichkeit, Wahrheit und Schlichtheit des Charakters zu bleiben.

Von diesen Gesichtspunkten aus muß man die Kunst des Egger-Lienz beurteilen. Dieser Künstler ist kein Fortsetzer von Defregger. Egger schöpft wohl seine Motive aus demselben Tiroler Volksleben. Während aber in Defreggers Bildern mehr die Feiertagsstimmung vorherrscht, ist Egger der Maler des Lebens, der harten Tiroler Landarbeit. Im Gegensatze zu der idealisierenden Bauernmalerei schafft er ohne übertriebenen, manierierten Naturalismus echte Bauerngestalten, mit Vermeidung jegliches Anekdotenhaften, beseelt von der Wucht des Ernstes des Lebens; Egger-Lienz schafft Gestalten, wie wir sie nötig haben für die Erfüllung großer nationaler Arbeiten, und wie wir sie uns vorstellen in der Vorzeit dunklen Tagen. Besonders ist er Meister in der einheitlichen Linienführung,

ALBIN EGGER-LIENZ DIE MAHLZEIT (1909)

Text S. 27 und Beilage S. 1

wodurch er die gewaltige Stimmung in seinen Bildern erzielt.

Eggers erstes Historienbild (1896) war das »Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel 1809«.

In echt künstlerischer Weise hat der Künstler zum Ausdruck gebracht die Stimmung des Aveläutens, des' Hallen »den Tag scheint zu beweinen, der dahinstirbt«, einen schweren, opferreichen Todestag, bei dessen Scheiden die überlebenden Kämpfer sich vereinen zur Danksagung an den obersten Lenker der Schlachten mit der Bitte um weitere Kraft. Die Stimmung des ganzen Bildes ließe sich wohl am besten in die herrlichen Worte kleiden: Ave, Christe, morituri te salutant. Solche Gefühle lösen auch seine anderen Historienbilder aus, wie »Das Kreuz« (1901), »Der Totentanz von Anno neun« (1907), »Auszug des Landsturmes unter Führung des Kapuziners Haspinger« (1909, Abb. S. 29), während das Bild »Nach dem Friedensschlusse in Tirol 1809« (1902) in ergreifender Weise der Stimmung scheinbar nutzlos gebrachter Opfer Ausdruck verleiht.

Aus seinen religiösen Bildern: Hl. Familie (1893), Karfreitag (1894), Feldsegen (1895), Hl. Nacht (1905) will ich nur die zwei herausgreifen: Wallfahrer (1906) und »Der Feind« (1909), Werke, die eine glückliche Verbindung von Kunst und Religion offenbaren und zeigen, daß vom Geiste des Christentums die Kunst nur gewinnen kann (Abb. S. 28 und 30). Hier ist echte christliche Kunst geboten. Auf den von Sorgen durchfurchten Gesichtern dieser Wallfahrer, die stimmungsvoll um das Kreuz gruppiert sind, liegt Andacht, der Ausdruck von Bauernadel, der dem Sinne dieser Landleute, welcher durch die Arbeit der harten Scholle hart geworden, eine gewisse Weichheit und Wärme verleiht. Dieses Bild verwirklicht so recht die große Christus-Idee:

»Jeder nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.«

In dem Bild »Der Feind« ist der biblische Gedanke vom guten und bösen Sämann künstlerisch verwirklicht. Dem Sämanne, der guten Samen ausstreut, folgt auf dem Fuße der böse Feind — beide markante Gestalten — der dem guten Samen seinen schlechten beimengt.

Zeigt Egger-Lienz in seinen Historienbildern uns das Tiroler Volk, wie es für Kaiser und Heimat streitet, in seinen religiösen Bildern, wie es glaubt und betet, so führt er uns in seinen andern Bildern in das tägliche Leben der Tiroler ein. Aus dieser Art von Bildern möchte ich besonders hervorheben »Der Sämann« (1903), der wohl die Veranlassung gab zu dem späteren religiösen Bilde »Der

ALBIN EGGER-LIENZ DIE MÄHER (1906)

Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast. Text Beil. S. 1

Feind«. Besonders charakteristisch für Egger-Lienz sind die Bilder: »Mittagessen« (1909) und »Die Mäher« (1906, Abb. S. 26 und 27). Ihre Motive sind aus dem Leben gegriffen und künstlerisch meisterhaft verwertet, sowohl nach Komposition und Linienführung als auch Farbenwirkung. Hier hat der Künstler echte Typen seiner Landsleute, wie sie ihr Leben in harter Arbeit und kärglichem Mahle zubringen, geschaffen; dasselbe gilt auch von dem Bilde »Zimmerleute« (1908, Abb. S. 24).

Auch als Porträtmaler verdient Egger-Lienz volle Anerkennung. Von seinen mir bekannten Porträts, dem seines Vaters, seines Töchterchens (1908) und seines Sohnes Fred (1906) gefällt mir letzteres am besten. Dieses Werk ist von einer außerordentlich schönen Linienführung und Farbenwirkung, zugleich von einem Liebreiz und einer Stimmung, die im Beschauer Gefühle auslösen wie beim Betrachten eines Velasquez. Albin Egger-Lienz lebt in Wien; zurzeit arbeitet er an dem monumentalen Werke: »Attilas und Kriemhildes Einzug in Wien« für das Wiener Rathaus (vergl. Abb. S. 32). Wir dürfen von ihm noch Großes erwarten. Egger ist ein echter Künstler, der als solcher seine eigenen Wege geht, unbekümmert um die Modetorheiten in der Kunst und frei von äußerer Effekthascherei, in seiner Kunst eine ganze, wahre Persönlichkeit, getragen von der Erkenntnis, daß nicht die Technik es ist, die uns zu den wahren Kunstwerken hinzieht, sondern der Geist, in dem sie empfangen sind, getreu der Forderung des römischen Kunstkritikers:

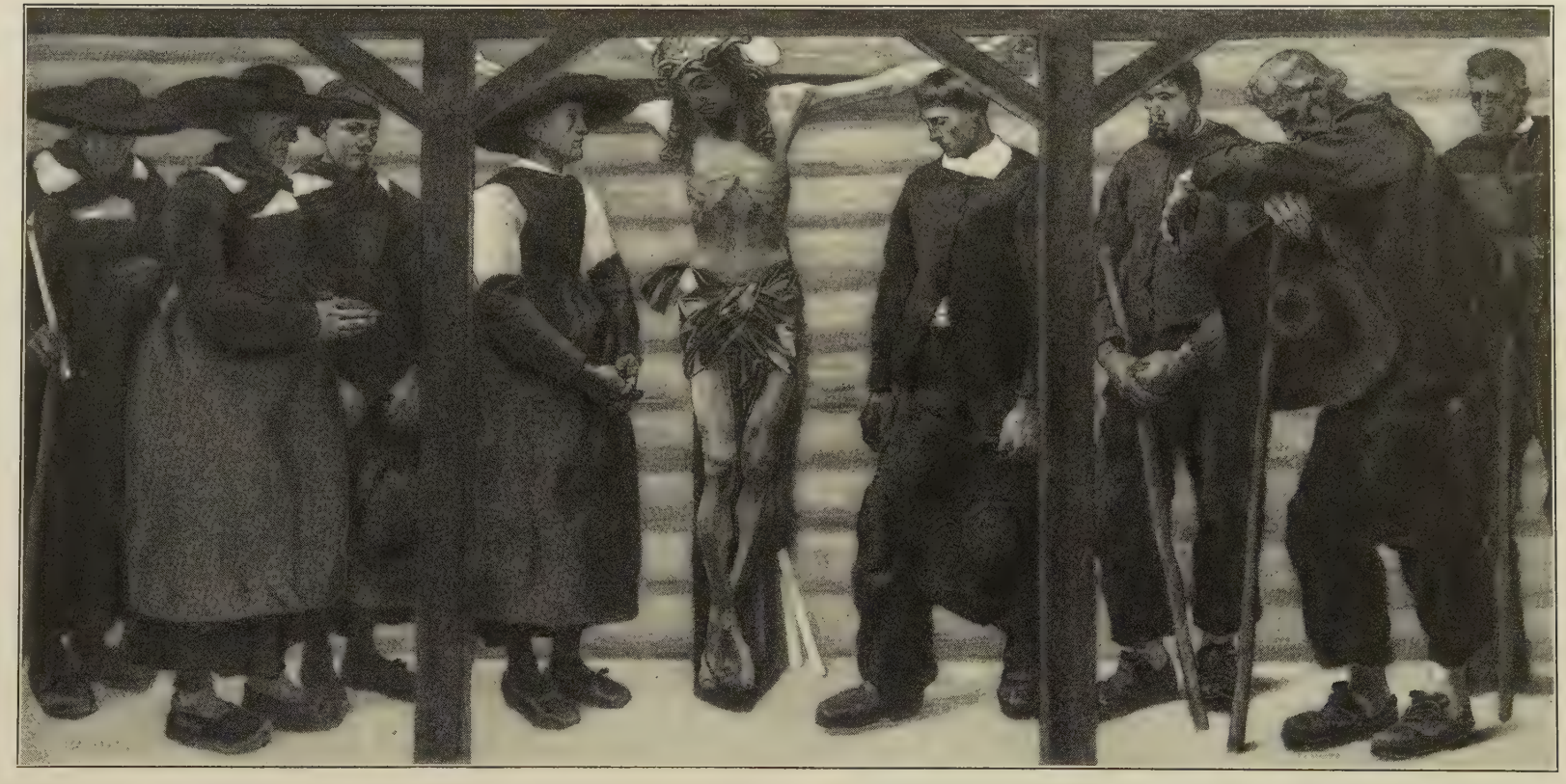
Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.
»Willst, daß ich weine, empfinde
Erst den Schmerz in dir selbst«.

Dr. Ulrich Schmid.

JANSSENS, DIE SCHMERZEN MARIENS

(Für den Dom zu Antwerpen)

Wie man allmählich die Leidensgeschichte des Herrn in 14 Stationen gegliedert hat, so fand unserer Väter frommer Sinn auch im Leben Mariens verschiedene Momente, die als die Sieben Schmerzen Mariens bezeichnet werden. Der angesehene belgische Maler Josef Janssens hat diesen Gedankengang in sich aufgenommen und sieben Gemälde geschaffen, die in beredter Sprache die seelischen Leiden unserer hl. Frau verkünden. Wir sehen, wie Maria verlangend die Hände ausstreckt nach dem Kinde, gleichsam als würde die Prophezeihung Simeons, die ihr eben tief ins Herz schneidet, schon sogleich in Erfüllung gehen und das liebe Kind nur in der Mutter Armen vor dem Haß der Welt geborgen sein. In dem zweiten Bilde zeigt sich uns die hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten. Geradezu rührend ist die Sorge des hl. Josef für seine Schutzbefohlenen und die



ALBIN EGGER-LIENZ (1906)
DIE WALLFAHRER

Text S. 26 und Beilage S. 1

ALBIN EGGER-LIENZ
P. HASPINGER (1809)

Text S. 26 und Beilage S.

ALBIN EGGER-LIENZ DER FEIND (1909)

Text S. 26 und Beilage S. 1

gegenseitige Liebe Mariens und des Jesuskindes dargestellt. Die Landschaft ist sehr reizvoll.

Wie die Hl. Schrift erzählt, führte die hl. Familie nach der Rückkehr aus Ägypten ein stilles, bescheidenes Leben in Nazareth. Als Jesus im Alter von zwölf Jahren war, pilgerte die hl. Familie zum Feste nach Jerusalem, und da geschah es, daß Maria und Josef den Jesusknaben aus den Augen verloren und dann lange suchen mußten, bis sie ihn endlich im Tempel fanden. Dieses schmerzliche Suchen verstand Professor Janssens vorzüglich zu schildern. Die namenlose Besorgnis kommt besonders dadurch zum Ausdruck, daß der hl. Josef in seiner Angst einen Bresthaften bei der Schulter anfaßt und ihn um Auskunft bittet. Mariens Augen blicken tränenvoll gegen Himmel, und schmerzerfüllt schließen sich die Hände ineinander, — ein ergreifendes Bild. Auch die Begegnung am Kreuzwege ist vorzüglich veranschaulicht im vierten Gemälde, das schon die tragische Szene des fünften Bildes, Maria und Johannes unter dem Kreuze, ahnen läßt. Diese Szene bedeutet den Höhepunkt des Seelenschmerzes Mariens. Das sechste Bild zeigt den Abschluß des Ereignisses auf Golgatha: Maria empfängt den Leichnam ihres Sohnes, der vom Kreuze herabgenommen wird. Im siebenten Bilde nimmt Maria von dem Leichnam ihres göttlichen Sohnes Abschied. Es ist die Heimkehr vom Grabe geschildert.

Als die Gesellschaft für christliche Kunst sich entschloß, diesen großartigen Gemäldezyklus, der für den Dom in Antwerpen bestimmt ist, in Aquarellgravüre zu reproduzieren, war sie sicher, daß ihr Gedanke allenthalben Zustimmung finden werde, und daß diese Reproduktionen kleineren Kirchen und Kapellen einen willkommenen Schmuck verleihen würden. Sie hat sich nicht getäuscht. Schon jetzt, bevor noch das Werk komplett ist, finden die Bilder reichliche Verwendung; möchten sie ihrer Aufgabe, recht vielen zur Erbauung zu dienen, noch mehr zugeführt werden.

Die Bilder sind in einer hübschen Mappe, Kartongröße ca. 70 × 50 cm. (Bildgröße ca. 40 × 32 cm.), zum ungewöhnlich niedrigen Preise von M 60.— durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen. Der Einzelpreis eines Blattes beträgt 10 Mk. W.

BAYERISCHE GEWERBESCHAU 1912

Angeregt durch die Ausstellung München 1908 hat sich ein Komitee zur Veranstaltung einer bayerischen Gewerbeschau gebildet. Ihre Ziele steckt sich diese enger und zugleich weiter als jene Ausstellung. Enger insofern, als sie lediglich Handwerk und Industrie heranzieht, aber auch diese nur innerhalb eines bestimmten

ALBIN EGGER-LIENZ — DER TOTENTANZ VON ANNO 9

Text S. 26 und Beilage S. 1

Rahmens. Es sollen nur solche Erzeugnisse von Handwerk und Industrie zur Ausstellung gelangen, die eine Veredelung der Form zeigen. Massenartikel sind nicht ausgeschlossen. Im Gegenteil wird ein besonderer Wert darauf gelegt, zu zeigen, wie gut es auch bei diesen Waren möglich ist, die Rücksichten des Geschmackes neben denen der Gediegenheit, Zweckmäßigkeit und Billigkeit zur Geltung zu bringen, und daß die weitesten Gebiete der gewerblichen Produktion dem künstlerischen Einfluß irgendwie zugänglich sind. Verbreitete Irrungen des Geschmacks werden am besten dadurch bekämpft, daß das Land wieder reichlich versorgt wird mit sinn- und geschmackvoll geformten Gegenständen des täglichen Bedarfs, wie sie in jedes Gemeinwesen, in jeden Haushalt eindringen. Doch sollen alle Dinge wegbleiben, bei denen die Form im wesentlichen gleichgültig ist. Auch Prunkstücke sollen ausgestellt werden; aber im großen und ganzen soll das Schwergewicht auf solche Erzeugnisse gelegt werden, die nach Gebrauchswert und Preislage auf Marktgängigkeit Anwartschaft haben. Vorläufig sind für die Gewerbeschau folgende Gruppen ins Auge gefaßt: Textilien, Holz, Stein, Metalle, Keramik, Graphik, Leder, Buchbinderei, Wachs. An der Ausstellung soll das ganze Bayerland teilnehmen. Was 1908 innerhalb Münchens gelang, wird jetzt zum ersten Male planmäßig für das ganze Land versucht. Die Schau soll so gestaltet werden, daß die Beteiligung selbst eine Auszeichnung bedeutet; eine allgemeine Aufforderung wird nicht erlassen, sondern nur Einladungen an bestimmte Adressen. Eine Prämiierung soll nicht stattfinden. Dagegen ist beabsichtigt, das Allerbeste der Schau durch eine von der Leitung herausgegebene Veröffentlichung, die eine Ehrung für die Auserwählten und ein Wegweiser für Publikum und Geschäftswelt würde, zusammenzufassen. Urteil und Geschmack sollen ferner gefördert werden durch historische Abteilungen, die jeder Ausstellungsgruppe beigegeben, und in denen erlesene Proben älterer Handwerkskunst zum Vergleich gezeigt werden. Auch dieser Rückblick soll dem heutigen Gewerbe förderlich werden; bei näherem Zusehen wird sich erweisen, daß harmonisch und beglückend wirkt, was klar gedacht und wahr empfunden ist, in welches Jahrhunderts Sprache es sich auch ausdrückt. Dem vorbereitenden Komitee gehören an: als Ehrenvorsitzender Dr. Wilhelm Ritter von Borscht, Geheimer Hofrat, Oberbürgermeister der Haupt- und Residenzstadt München, als Vorsitzende Dr. Theodor Fischer, Architekt, K. Professor an der technischen Hochschule, Ignaz Schön, K. Kommerzienrat, Landtagsabgeordneter, Gemeindebevollmächtigter, I. Vorsitzender des

ALBIN EGGER-LIENZ — EINZUG KÖNIG ETZELS IN WIEN

Fragment. Aus dem Nibelungenlied. Für das Rathaus in Wien. Text S. 27 und Beilage

Vereins Ausstellungspark, Otto von Pfister, K. Kommerzienrat, Präsident der Handelskammer München, als Geschäftsleiter Max Renner, K. Bezirksamtmann.

JOHN CONSTABLE

(Vgl. 2. Sonderbeilage)

Die englische Landschaftsmalerei nach 1800 war die Bahnbrecherin der neuen Landschaftskunst des vorigen Jahrhunderts, welche hinwieder die gesamte Kunst der Zeit entscheidend beeinflußte. Zunächst noch von den holländischen Meistern abhängig, befreite sie sich von den allerdings großen Vorbildern durch John Constable, der ebenfalls anfänglich von ihnen nicht unberührt geblieben war. Der Künstler war 1779 in East Bergholt geboren. Die unmittelbare Beobachtung der Landschaft seiner Heimat, ihrer schlichten Schönheit und der atmosphärischen Erscheinungen und Veränderungen war sein bester Lehrmeister. Constable blieb aber nicht am äußern Eindruck auf das Auge haften, sondern ließ jene Eindrücke nicht weniger mitsprechen, die in seine Seele übergingen. Für ihn waren, wie er selbst bekennt, Malerei und Empfindung zwei Worte für die eine Sache. Es ist uns heute unfaßlich, wie es möglich war, daß dieser große Meister von den Zeitgenossen nicht verstanden wurde und zur gebührenden Anerkennung nicht gelangte. Er starb 1837.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bayreuth. Der Dipl.-Ing. Architekt R. Steidle, Bayreuth, erhielt bei der Konkurrenz für ein Pfarrhaus sowie Ausgestaltung des Kirchenplatzes in Döbern, Niederlausitz, den zweiten Preis zugesprochen.

Professor K. J. Becker-Gundahl in Solln, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, wurde vom 1. Oktober 1910 an zum Professor an der Akademie der bildenden Künste in München ernannt. In Becker-Gundahl gewinnt die Akademie eine vorzügliche Kraft. Über sein früheres Wirken berichtete »Die christliche Kunst« im II. Jahrgang S. 173 ff. ausführlich.

Prof. Paul Beckert malte im Auftrage I. Kgl. Hoheit der Landgräfin Anna von Hessen die Porträts der vier Jesuitengenerale Aloysius Centurione, Laurenz Ricci, Thaddäus Brozozowski und Aloysius Fortis für das Priesterseminar in Fulda, für welches Prof. Beckert auch ein Bild des hl. Benediktus malte.

München. Nach Entwürfen des Bildhauers Hans Miller führte Hofschlosser Joseph Frohnsbeck für die neue katholische Stadtpfarrkirche in Pasing einen in Duranabronze geschmiedeten und getriebenen Opferkerzenständer sowie einen in Eisen geschmiedeten, fünfzehnarmigen Passionsleuchter aus.

Gg. Winkler

Verlag der Gesellschaft f. christl. Kunst, G. m. b. H., München

ST. CHRISTOPH

DIE SIEBEN SAKRAMENTE IN BILDERN

Von JOH. FRIEDR. OVERBECK

Nach seiner eigenen Erklärung

»Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn. Denn wenn Erde und Meer mit allem, was sie erfüllt, wenn die Himmel und alle Kräfte der Himmel sich zum Preise ihres Schöpfers vereinigen, wie sollte da der Mensch nicht mit allen seinen Gaben und Fähigkeiten in diesen allgemeinen Preis des Schöpfers einstimmen, und wie sollte namentlich eine der edelsten Gaben, die er besitzt, die schöpferische Kraft, wie sie sich in der Kunst offenbart, nicht ihren höchsten Ruhm, ihre erhabenste Bestimmung darin erkennen, in ihrer eigentümlichen Sprache dem Herrn Lobgesänge oder Psalmen darzubringen! Und als solche Psalmen möchte ich nun eben die sieben Bilder von den Sakramenten angesehen wissen, Psalmen, deren Grundthema sich in die wenigen Worte des 116. Psalmes zusammenfassen läßt: Lobet den Herrn alle Völker, lobet ihn alle Nationen! Denn bestätiget ist über uns seine Barmherzigkeit, und die Wahrheit des Herrn dauert ewig.«

Also die Barmherzigkeit und die Wahrheit Gottes sollen die Psalmen des Künstlers preisen. Jene erwies sich vor allem durch das gnadenvolle Werk der Erlösung, diese durch die Erfüllung der göttlichen Verheißungen, indem uns durch die sieben Sakramente die Gnadenströme fortwährend und überreichlich zufließen.

»Diese Erbarmungen Gottes also sind der eigentliche Gegenstand dieser sieben Bilder, die ich eben deshalb Psalmen nennen möchte; woraus sich schon von selbst ergibt, daß man in ihnen nicht sowohl eine Darstellung der in der Kirche bei Spendung der Sakramente üblichen Gebräuche zu suchen hat, als vielmehr eine Verherrlichung der Gnaden, die mittels derselben uns zuteil werden.«

»Was ihre äußere Form anlangt, so stellen sie Teppiche vor, nach Art der bekannten Rafaelischen Arazzi, wie solche in Italien bei Kirchenfesten gebraucht zu werden pflegen, um die Vorhallen der Kirchen zu schmücken.«

DIE TAUFE (Abb. S. 34)

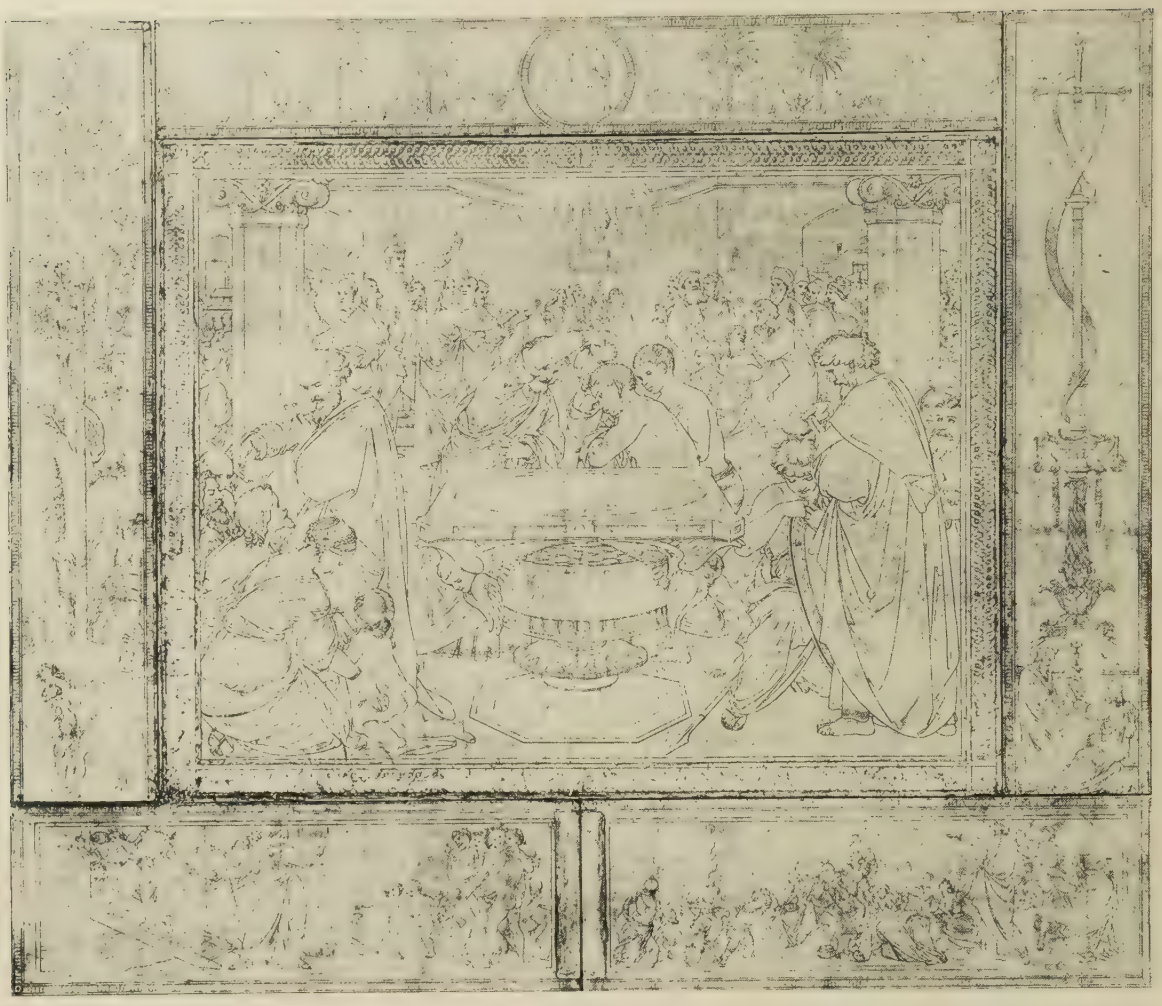
»Es ist Pfingsttag, wo die Apostel, soeben vom hl. Geist erfüllt, nun die Erstlinge der Kirche Christi um sich sammeln, indem, während im Mittelpunkte (links hoch) Petrus inmitten anderer Apostel der herbeiströmenden Menge predigt, und Maria, die Mutter des Herrn, im Hintergrunde, von den anderen gläubigen Frauen umgeben, betend gleichsam den Mittelpunkt bildet, um den sich die werdende Gemeinde scharen soll, im Vorgrunde drei Apostel schon beschäftigt sind, die gläubig Gewordenen zu taufen, und zwar in drei Gruppen verteilt, von denen die eine, zur Linken des Beschauers, Semiten oder Abkömmlinge Sems darstellt, die andere, zur Rechten, Japhetiten, und die mittlere Chamiten, so daß in ihnen das gesamte Menschengeschlecht vertreten erscheint, weil nunmehr alle Völker der Erde berufen sind, in der Kirche Christi ein Volk, eine große Familie auszumachen; weshalb auch das Taufbecken von vier Cherubim getragen erscheint, um die Wasser des Heils gleichsam in alle vier Weltgegenden zu bringen.«

In der oberen Randzier die Weihe des Wassers durch die Taufe Christi im Jordan; zu beiden Seiten die »lechzenden und trinkenden Hirsche, welche den Durst nach dem Heile versinnlichen« (Psalm 41). In den Leisten zur Seite links der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, das uns durch die Taufe wieder geöffnet werden soll; rechts die eherne Schlange, das Vorbild der Erlösung am Kreuze; am Fuße dieses Symbols der Herr im Gespräche mit Nikodemus im Hinweis auf Johannes 3, 14 u. 15. Im Sockel unten links die Arche Noes als Bild der Kirche, in welche wir durch die Taufe eintreten; rechts der Durchgang durch das Rote Meer, der Eingang zu einem neuen Leben, Hinweis auf den Lobgesang, den Moses und die Kinder Israels nach der Errettung anstimmten.

DIE FIRMUNG (Abb. S. 35)

Nachdem die gnadenvollen Prophezien des Alten Bundes und die Verheißung des Heilandes durch die Herabkunft des Hl. Geistes erfüllt worden sind, erscheinen die Apostel Petrus und Paulus, wie sie »den ersten Gläubigen zu Samaria, die durch den Diakon Philippus nur erst die Taufe empfangen hatten, nun auch durch Auflegung ihrer Hände den heiligen Geist erteilen, der in sichtbarer Gestalt der herabschwebenden Taube versinnlicht er-

Digitale Art Library



JOH. FRIEDR. OVERBECK DIE TAUFE

Karton, Vatikan in Rom. Text S. 33

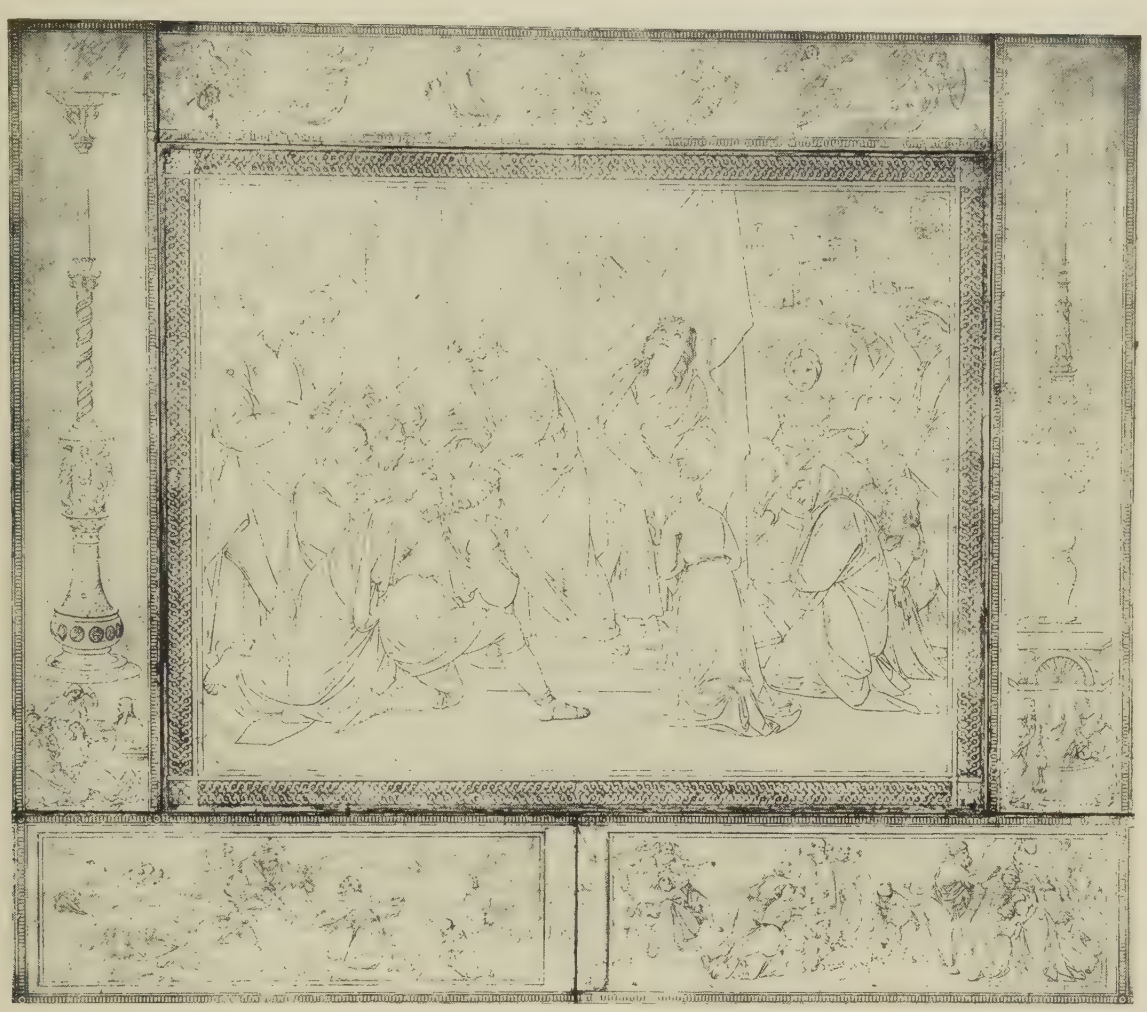
scheint, wobei die Sonderung der beiden Geschlechter auf die Sonderung von allem Irdischen und Fleischlichen hinweist, als erste Bedingung, um für die Aufnahme des Geistes Gottes empfänglich zu sein.«

Im oberen Rande sieben Engelgestalten, die sieben Gaben des Hl. Geistes: der Geist der Weisheit, der alles Irdische von sich weist, des Verstandes mit der leuchtenden Fackel, des Rates, der den Weg zum Himmel zeigt, der Stärke, die den Löwen der Begierde bezwingt, der Wissenschaft, der Frömmigkeit, der Furcht des Herrn, die sich von der verbotenen Frucht abwendet.

»Dieser Geist aber ist den Vätern sowohl unter dem Bilde des Feuers als auch des Wassers verheißen worden; des Feuers, indem das alte Gesetz auf Sinai, das ein Vorbild des neuen Gesetzes war, im Feuer gegeben worden;[1]) des Wassers aber, indem die Propheten die Völker eingeladen, zu den Wassern des Heils herbeizukommen, um ihren Durst zu löschen, wie auch das Volk Gottes in der Wüste durch das wunderbare Wasser getränkt worden, welches Moses auf Geheiß des Herrn aus dem Felsen hervorströmen gemacht.«

Daher unten links die Gesetzgebung auf Sinai, darüber an der Seite der brennende Kandelaber, an dessen Fuße der Herr, wie er zu den Jüngern spricht: Ich bin gekommen, ein Feuer auf Erden anzuzünden (Lukas 12, 49); rechts unten das wunderbare Wasser aus dem Felsen in der Wüste, darüber der Springbrunnen des Tempels, an dessen Fuße der Herr zu der Samariterin »von dem Wasser spricht, das in ihr zu einem Springquell werden würde, der bis

[1]) Der Meister fügt hinzu: »und zwar an demselbigen Tage, nämlich am Pfingsttage«, eine Deutung, für die jedoch die Hl. Schrift keine sicheren Anhaltspunkte bietet.



JOH. FRIEDR. OVERBECK — DIE FIRMUNG

Karton, Vatikan in Rom. Text S. 33 und 34

ins ewige Leben emporsprudelt« (Johannes 4, 14).

DIE EUCHARISTIE (Abb. S. 36)

»Nun aber erhebt sich der dritte[1]) Psalm in höheren Weisen und wird zum Hohenliede, zum Hochzeitliede, um die Vermählung des Lammes zu feiern, das in seiner unendlichen Barmherzigkeit in diesem Sakrament mit der einzelnen Seele wie mit seiner Braut sich vermählen will. Darum, so hoch der Geber über seine Gaben, und der Werkmeister über seine Werke ist, so hoch ist das dritte Sakrament, die Eucharistie, das hochwürdigste Sakrament, über alle anderen Sakramente erhaben.«

Im Hauptbilde wird dargestellt, »wie der Herr sich selber seinen Jüngern als Speise hingibt, die deshalb rings um den Tisch, diesen Altar des Neuen Bundes, knieen, um zu bezeugen, daß sie anbeten, was sie empfangen, und die unter einander sich den Friedenskuß geben, als Ausdruck der Liebe, von der sie erfüllt sind für ihren Herrn und Meister, der sie so maßlos geliebt, sowie der gegenseitigen Bruderliebe in ihm, wovon der unglückselige Verräter sich ausschließt«.

Oben im Rande der Gegensatz, das Essen der verbotenen Frucht, die den Tod brachte, während das Brot Christi, das vom Himmel gekommen ist, das Leben gibt. Unten links der Tod der Erstgeburt in Ägypten, das Blut des Osterlammes an den Türpfosten der Israeliten, das Paschamahl, Vorbilder für den Opfertod Christi und das hl. Abendmahl; rechts das Manna in der Wüste, das dem Volke Gottes auf seiner vierzigjährigen Reise zur Speise

[1]) Bei Overbeck »der vierte«, weil er die Buße an dritte Stelle setzte. Zum Preise der hl. Eucharistie geht er noch weiter auf die Worte der Verheißung und Einsetzung ein.

JOH. FRIEDR. OVERBECK DIE EUCHARISTIE

Text S. 35 und unten

diente, »so wie dem neuen Israel, dem Christenvolk, auf seiner Pilgerreise durch die Wüste dieses Lebens täglich das wahre Himmelsbrot in diesem Sakramente gegeben wird«.

Rechts und links am Rande in reicher Verzierung Trauben und Ähren in Anlehnung an die Kirchenväter, die das Entstehen von Brot und Wein aus zahlreichen Körnern und Beeren sinnvoll erklären. Auch die kleinen Bildchen zwischen den Ranken beziehen sich hierauf. Ganz entsprechend hat der Meister am Fuße der Weinreben das Wunder zu Kana, am Fuße der Ähren die Brotvermehrung und Sättigung der 5000 angebracht.

DIE BUSSE (Abb. S. 37)

Auf ganz neue Weise leuchten Gottes Barmherzigkeit und Wahrheit in diesem vierten Sakramente hervor, »in welchem er uns eine Arzenei bereitet hat, durch welche wir von allen Krankheiten der Seele, in die wir nach der Wiedergeburt aus Wasser und Geist durch die Sünde zu fallen das Unglück haben, geheilt werden können; ja, die sogar die Seele, in welcher durch schwere oder Todsünden das Leben der Gnade gänzlich erstorben ist, von diesem geistigen Tode wieder ins Leben zurückzurufen vermag«.

Hauptbild: Jesus erscheint nach der Auferstehung den Jüngern, haucht sie an und spricht: Nehmet hin den Hl. Geist; welchen ihr die Sünden vergeben werdet, denen sind sie vergeben, und welchen ihr sie behalten werdet, denen sind sie behalten (Johannes 20, 22 u. 23), womit der Heiland die Jünger und ihre Nachfolger zu Richtern über alle Sünder und zugleich zu geistlichen Ärzten für deren Heilung bestellt hat.

»Um aber anschaulich zu machen, worauf die hier erteilte Gewalt sich bezieht, mußte zuerst die Sünde in ihrem Ursprunge nach-

JOH. FRIEDR. OVERBECK DIE BUSSE

Text S. 36 und unten

gewiesen und in ihren entsetzlichen Folgen gezeichnet werden, und deshalb erscheint zunächst in der Seiteneinfassung zur Linken der Sündenfall im Paradiese, als die Wurzel, aus der das ganze Gezücht der Sünden erwachsen, die deshalb, von da aufsteigend, in den sogenanntene sieben Todsünden oder richtiger Hauptlastern zusammengefaßt, versinnlicht, sind, nämlich Stolz, Wollust, Zorn, Neid, Geiz, Völlerei und Trägheit.«

»Dann aber unterhalb im Sockel (links) der Zorn Gottes und der Fluch, den die Sünde zur Folge gehabt, jedoch gleichzeitig die Verheißung des zukünftigen Erlösers, der, von der Jungfrau geboren, der Schlange den Kopf zertreten und so die Sünde hinwegnehmen werde.«

Unmittelbar daran anschließend im Sockel rechts die alttestamentliche Behandlung der Aussätzigen, durch die nach verschiedenen Seiten die Buße versinnbildet wird. Denn die Aufdeckung des Aussatzes vor dem Priester, die Besichtigung und Untersuchung durch diesen entsprechen der Beichte; die Entlassung des von der Krankheit Geheilten entspricht der Lossprechung, das Opfer eines Lammes durch den Genesenen entspricht der auferlegten Buße. Bei jeder der drei Gruppen dieses rechten Sockelbildes erscheint auch eine weibliche Gestalt, durch welche der Meister die Mitwirkung der Kirche ausdrücken will: dem Kranken steht sie mit dem heilenden Balsam zur Seite; dem Geheilten reicht sie neue Gewänder, bei dem Opfer des Lammes nimmt sie an der Danksagung teil.

Aber nicht bloß von ihren Krankheiten wird die Seele durch die Buße befreit, sondern sogar vom vollendeten geistigen Tode, und da-

JOH. FRIEDR. OVERBECK — DIE LETZTE ÖLUNG

Text unten

her ist am rechten Seitenrande unten die Auferweckung des Lazarus dargestellt, und wie links aus dem Sündenfalle die sieben Hauptlaster herauswuchsen, so ranken sich über der Erweckung des Lazarus die zwölf geistigen Früchte in die Höhe, die der hl. Paulus im Briefe an die Galater 3, 22 u. 23 aufzählt.

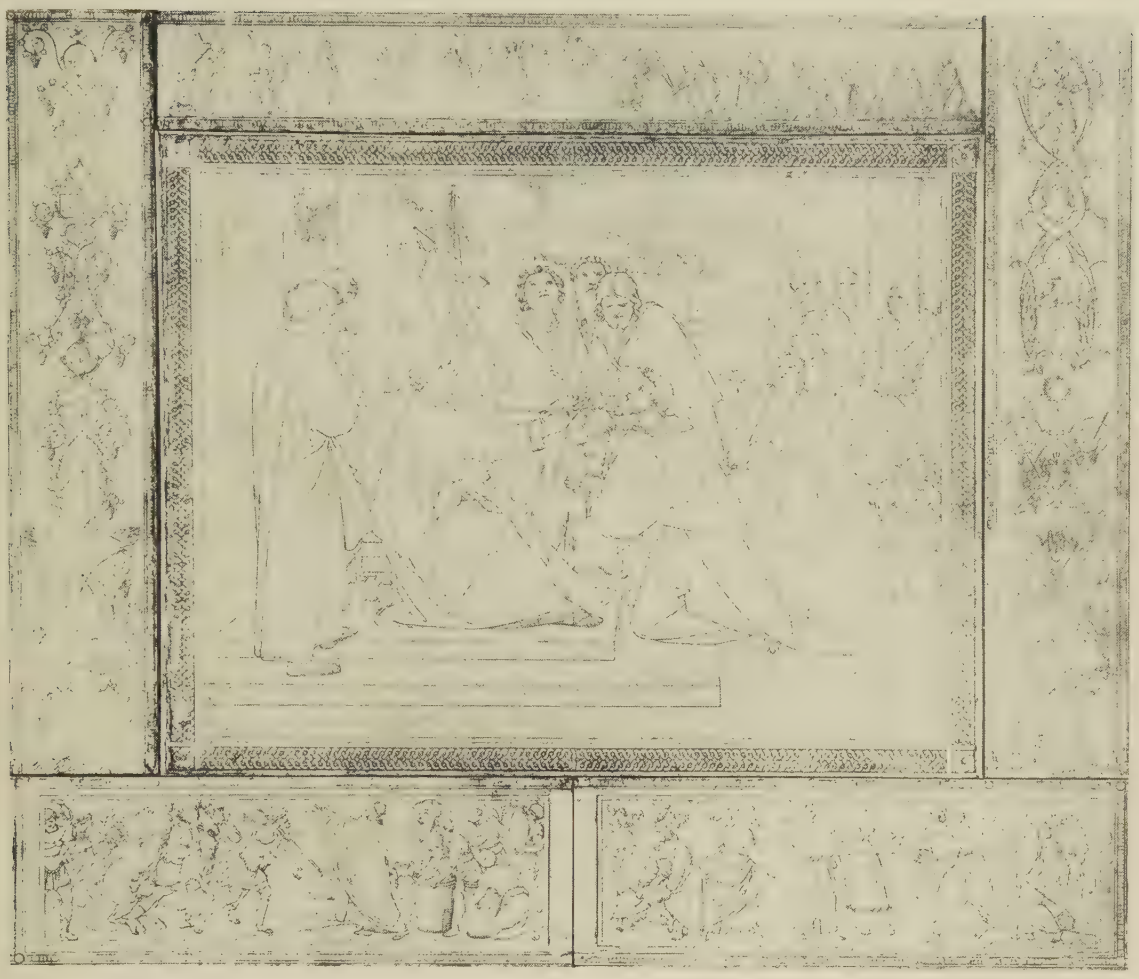
Den Schluß macht dann der dankbare Aufblick zum Gekreuzigten, dessen Bild die Mitte des oberen Randes einnimmt.

DIE LETZTE ÖLUNG[1]) (Abb. S. 38)

Der Mensch ist am Ende seiner Laufbahn angelangt; die Entscheidung über sein Los in der Ewigkeit steht bevor. »Welche Zunge spricht ihn aus, den Kampf, der sich da in seiner Seele erhebt! — Der Teufel macht die letzte Anstrengung, die scheidende Seele entweder durch Verzweiflung oder durch sündhaftes Vertrauen in die eigene Gerechtigkeit ihrem Gott zu entreißen. Sie sieht eben denselbigen, der sich ihr ihr ganzes Leben hindurch nur als den erbarmenden Heiland gezeigt, nun als den unerbittlichen Richter auf seinem Richterstuhl vor sich, und sie selber soll nun auf der untrüglichen Wagschale göttlicher Gerechtigkeit gewogen werden!« — — »Da naht wie ein Engel der Priester, die Gequälte zu stärken. Seine Worte zwar, sie vernimmt sie nicht mehr; aber wie das hl. Öl den Leib netzet, träufelt ein linder Balsam in das tief geängstete Herz.«

Hauptbild. Ein Sterbender empfängt die hl. Ölung durch den Apostel Jakobus, der uns von diesem Sakramente Kunde gibt. Zu seinen Füßen beten die Priester, die den Apostel begleitet haben. Der Geist des Kranken weilt

[1]) Der Meister hat dieses Sakrament an den Schluß gesetzt. Aus den längeren Betrachtungen über den Todeskampf sind hier nur einige Sätze herausgehoben.



JOH. FRIEDR. OVERBECK — DIE PRIESTERWEIHE

Text unten und S. 40

bei den letzten Dingen des Menschen, die in der Umrahmung des Mittelbildes dargestellt werden.

Im oberen Rande sitzt der Herr zu Gericht, mit ihm die zwölf Apostel. Im Sockel die Auferstehung am Jüngsten Tage, die vier Engel mit den Posaunen, die Scheidung in Selige und Verdammte, herrliches Wiedersehen der Gerechten, schreckliche Strafen der Verworfenen, alles in vielen sinnvollen Einzelheiten durchgeführt. Links, ganz unten, die enge Pforte und der steile Weg, den die Frommen gegangen sind, um dann von Engeln zum Himmel getragen zu werden; rechts unten das breite Höllentor, in welches die Verdammten stürzen, um in alle Ewigkeit von ihren ungezählten Leidenschaften gefoltert zu werden.

DIE PRIESTERWEIHE (Abb. S. 39)

In diesem Sakramente kommen die Barmherzigkeit und Wahrheit Gottes vornehmlich zunächst dadurch zum Ausdruck, daß der Kirche eine ununterbrochene Fortdauer der göttlichen Gnadenschätze gesichert ist, sodann durch die festgegliederte und wohlgeordnete Hierarchie, die jedem Hirten seine Herde, jeder Herde ihren Hirten zuweist und doch die ganze Kirche in unverletzlicher Einheit unter einem obersten Hirten zusammenschließt.

Hauptbild. »Hier ist der Gegenstand gewählt worden, wie Paulus und Barnabas auf göttlichen Befehl zu Antiochia die Weihe empfangen; und zwar zunächst, weil in demselben aufs klarste die von Gott gewollte Unterwerfung unter kirchliche Ordnung und Gehorsam im allgemeinen hervorleuchtet, welcher selbst ein Paulus sich nicht entzieht, der doch unmittelbar vom Herrn selber zum Apostelamt berufen worden war; und dann weil dabei zugleich Petrus als oberster Vorsteher erscheinen konnte, der zwar nicht ausdrücklich an dieser Stelle genannt wird, aber

JOH. FRIEDR. OVERBECK DIE EHE

Text S. 40

doch wahrscheinlich damals noch in Antiochia war und mithin selber mit den andern die Weihe mag vollzogen haben.«

Am Sockel unten die alttestamentlichen Vorbilder, links Melchisedech nach dem Siege Abrahams, rechts Aaron, der erste Hohepriester.

Die übrigen Randverzierungen deuten die Vollmachten an, die der Priester durch die Weihe erhält; oben der Herr bei der Himmelfahrt, wie er die Apostel und Jünger zum Predigtamt in alle Welt entsendet; links unten das hl. Abendmahl und die Einsetzung des hl. Meßopfers: Tut dieses zu meinem Andenken; rechts unten das Bußsakrament, darüber der gute Hirt, der das verirrte Schaf aus dem Dorngestrüpp befreit, und der barmherzige Vater, der den reuevoll wiederkehrenden verlorenen Sohn in Gnaden aufnimmt.

DIE EHE (Abb. S. 40)

Hauptbild. Um die Ehe zu heiligen und weit über den bloß natürlichen Vorgang der Fortpflanzung zu erheben, erscheint der Herr auf der Hochzeit zu Kana und segnet eintretend das Brautpaar, das ihn anbetend empfängt. In seiner Begleitung seine hl. Mutter und die Apostel.

»In der oberen Randverzierung erscheint demnächst das hohe himmlische Vorbild der Ehe, die Vermählung Christi und der Kirche, die von musizierenden Engelchören gefeiert wird, und die uns sogleich von der christlichen Ehe die erhabenste Vorstellung erweckt.«

»Im unteren Sockelbilde dagegen sehen wir ein irdisches alttestamentliches Vorbild derselben in der Geschichte des jungen Tobias, der durch göttliche Führung seine Lebensgefährtin findet, und wo die Heiligung der Ehe durch die Gnade Jesu Christi auf so sprechende Weise durch die Austreibung des Teufels mittelst der Leber des Fisches versinnlicht erscheint. Denn der Fisch ist be-

kanntlich von alters her ein Sinnbild Christi und kommt als solches häufig in den Malereien der ersten Christen in den Katakomben vor, wofür verschiedene Gründe angeführt werden.«

Am Rande links unten der Ursprung der Ehe im Paradiese, darüber die hl. Liebe der Ehegatten, die Freuden und Pflichten des Ehelebens, ganz oben ein Engel, der Blumen darüber streut. Rechts die Mühen und Leiden des Ehestandes; unten der Heiland nach der Abnahme vom Kreuze, von seiner Mutter beklagt, darüber Eheleute, die freudig gemeinsam ihr Kreuz tragen, von ihrem Engel ermuntert; weiter oben ein Ehepaar, das des Kreuzes überdrüssig sich voneinander abwendet; aber der Engel tritt versöhnend ein und ermahnt beide zu Geduld und Ausdauer, »und darum sehen wir endlich den Kreuzträger auf seinem Kreuze sterbend, dem die treue Gattin die Augen zudrückt, welche Treue bis in den Tod zugleich die Unauflöslichkeit der Ehe andeutet«.

»Das sind die sieben Psalmen, die ich auf meiner Harfe gesungen. Mögen sie immerhin unbeachtet verklingen, wenn sie nur Menschengedanken aussprechen. Wenn es aber der Herr gewesen ist, der den letzten seiner Knechte gnädig angesehen und ihm verliehen hat, seine Barmherzigkeit und seine Wahrheit zu singen, wie er sie in seiner Kirche für alle Zeiten auf Erden bestätigt hat: dann und nur dann wolle er sie segnen und wie volle Orgeltöne laut erschallen lassen, um viele Herzen meiner Brüder zu wecken, zu erwärmen und zu beleben, bei denen aber, die außer der Kirche stehen, Vorurteile zu zerstreuen, irrige Vorstellungen zu berichtigen und die Lehre der Kirche in ihrer ganzen Schönheit und Erhabenheit zu zeigen und so das Reich Gottes auf Erden zu fördern, dem allein Preis, Ehre und Herrlichkeit gebührt in Zeit und Ewigkeit. Amen.«

* * *

Overbeck (1789—1869) zeichnete die umfangreichen Kartons mit den sieben Sakramenten in den Jahren 1857 bis 1862. Sein Wunsch, die Kompositionen an eine Kirchenwand malen zu können oder als kirchliche Wandteppiche ausgeführt zu sehen, ging nicht in Erfüllung, und er mußte sich damit begnügen, daß sie durch den Holzschnitt reproduziert wurden; sie erschienen in ansehnlicher Größe zuerst bei Gaber in Dresden mit einer Erklärung, die der Meister selbst verfaßt hatte. Vorstehende Bearbeitung der Overbeckschen Einführung verdanken wir dem Apostolischen Protonotar Dr. Stephan Ehses in Rom.

Im Jahre 1866 wurden die Kartons in Brüssel ausgestellt, wo sie begeisterte Bewunderung erregten. Seitdem waren sie lange den Blicken der Kunstfreunde entzogen, sie lagen viele Jahre zusammengerollt in den Räumlichkeiten der Akademie zu Dresden aufbewahrt. Von dort kamen sie 1903 dank der Großmut einer in Rom lebenden deutschen Dame, Fräulein Weckbecker, die den Meister persönlich sehr gut gekannt hatte, an den Vatikan, wo sie seit kurzem in der Galleria geografica eine günstige Aufstellung erfuhren. Wenn einzelne Teile des Zyklus veröffentlicht wurden, so waren bisher die Holzschnitte zugrunde gelegt. Trotz der technischen Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, zogen wir es aber vor, die Herstellung photographischer Aufnahmen zu veranlassen und unsere Reproduktionen nach denselben anzufertigen. Denn obgleich die Reproduktionen unter dem Umstande zu leiden haben, daß die Originale teilweise mangelhaft erhalten und in allen Teilen sehr zart gezeichnet sind, so studiert der Kunstfreund doch lieber die Handschrift des Künstlers selbst, als eine durch eine Zwischenperson — den Holzschneider — getrübte Nachbildung.

Die Bilder der sieben Sakramente sind eine der vollendetsten Früchte des hohen und eigenartigen Genius Overbecks, der sie seinen Schwanengesang nannte; sie sind das reifste Spiegelbild seines Denkens und Fühlens in Kunst und Leben, die ihm eins waren. Der Künstler begnügte sich mit der einfachen Umrißzeichnung, und das zu einer Zeit, wo außerhalb der Schule der Nazarener die gesamte Malerei begonnen hatte, mit allen dieser Kunst zur Verfügung stehenden Mitteln den größten Aufwand zu treiben. In seine schlichten Linien legte er einen Adel, eine Anmut und Ausdrucksfähigkeit hinein, die sich freudige Anerkennung erzwingt; gar nicht zu reden von dem hohen geistigen Gehalt, von der Frische und Liebenswürdigkeit der Erfindung, der Tiefe des theologischen Wissens und des Glaubens. In einem bleibt Overbeck den christlichen Künstlern aller Zeiten und technischen Richtungen ein leuchtendes Vorbild: in der mit gründlichen Kenntnissen gepaarten Frömmigkeit. Die Red.

GEORG GRASEGGER

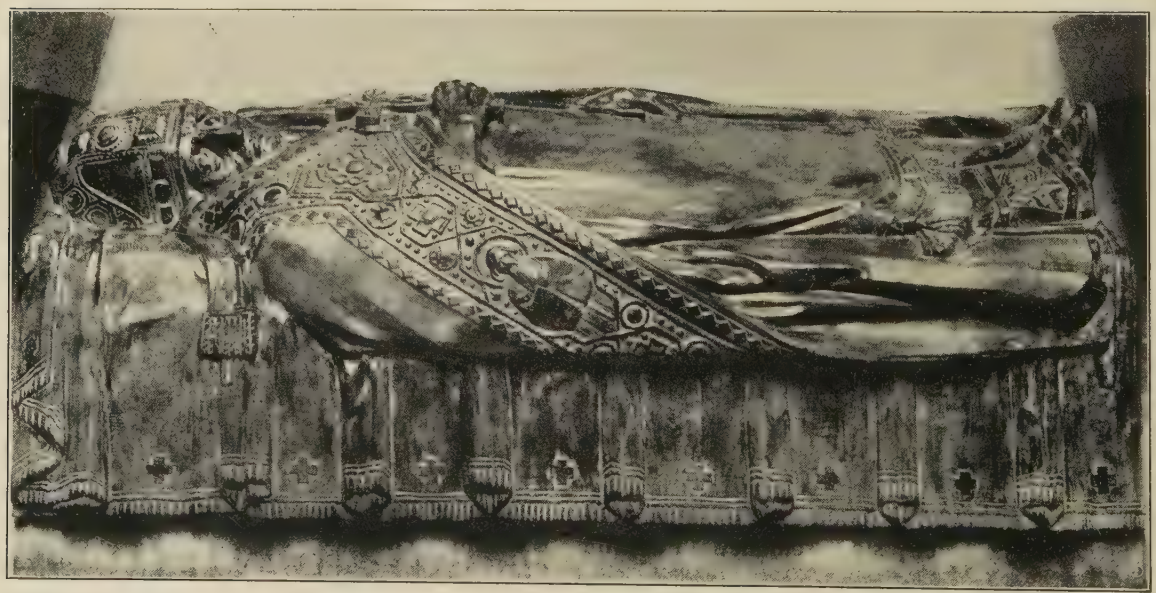
(Vgl. Abb. S. 42—57)

Frisches Leben pulsiert in der christlichen Plastik. Nicht allein, daß jene Meister, die das Wiederaufblühen der christlichen Bildhauerkunst herbeiführten, ein rüstiges Schaffen entwickeln; auch junge Kräfte sind an der Arbeit und bestehen auf großen Ausstellungen mitten im Gedränge der Profanschöpfungen die Feuerprobe. Die meisten christlichen Kunstwerke gelangen im Original nicht zur Kenntnis der breiten Öffentlichkeit, besonders solche nicht, die eine feste Bestimmung haben. Doch begegneten uns heuer mehrere religiöse Plastiken in Ausstellungen. Ich erinnere an die gediegenen Arbeiten, die im Glaspalast zu München zu sehen waren, von Ludwig Dasio, Franz Drexler, Franz Guntermann, Franz Hoser, Georg Kemper, Valentin Kraus, Alois Mayer, Heinrich Wadere; ferner an die machtvolle Christusstatue, die Joseph Faßnacht auf der großen Berliner Ausstellung zeigte; endlich an die Werke von Georg Busch und Hans Sertl auf der christlichen Kunstausstellung zu Regensburg.

Die Entwicklung zum Bessern beschränkt sich nicht auf die führenden Kunstzentren, sondern sie setzt auch anderwärts kräftig ein. So erfreut sich, um nur eine Stätte neuen Kunstlebens zu nennen, Köln mehrerer hervorragender Architekten und Bildhauer, auf die teils die Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, teils die Besprechungen und Illustrationen unserer Zeitschrift hinwiesen und die noch ausführlicher gewürdigt werden sollen. Heute möchten wir ein Bild vom Schaffen des Kölner Meisters Georg Grasegger entrollen; die Illustrationen nach Werken des Künstlers umfassen die Jahre 1906—1910.

Georg Grasegger steht inmitten jener modernen Strömung, welche sich formale Bedeutsamkeit, schlichte Größe und Ruhe des Kunstgebildes zum Ziele setzt. Diese Richtung stützt sich auf vollständige Beherrschung aller Ausdrucksmöglichkeiten der Natur, will aber vom Zufälligen absehen, indem sie nach Vereinfachung der Einzelformen, Umrißlinien und Gesten strebt. Also kein sogenannter »Realismus«, der auf täuschende Wiedergabe auch der zufälligen Nebendinge ausgeht, aber auch nicht jenes »Idealisieren«, das an die Stelle der charakteristischen und gelegentlich auch harten Formen der Natur ein Schema abstrakter Gebilde setzt.

Wie restlos Grasegger die Natur meistert und seinen höheren künstlerischen Absichten dienstbar zu machen weiß, dafür bietet die ausgezeichnete Bronzebüste des hl. Polykarpus ein ebenso verständliches wie glänzendes Beispiel (Abb. nach S. 48). Die tief gegrabenen Furchen eines ungewöhnlich hohen Alters, die Herbheiten verfallender Formen beschönigt der Künstler nicht, er gibt sie vielmehr mit einer unverkennbaren Freude wieder. Beachten wir nur diese bewegte und ausdrucksreiche



GEORG GRASEGGER ST. POLYKARP (1909)

Grabmal in rotem Stein für die Düsseldorfer Ausstellung 1909. Text S. 44

GEORG GRASEGGER — KARL DER GROSSE (1908)

Bronze am Stollwerckbau in Köln

GEORG GRASEGGER ST. GEORG (1908)
Relief am Haus des Bürgermeisters Dr. Fuchs in Köln
Text S. 44

Umrißlinie des Profils, die bedeutende Stirn, das in allen Einzelheiten durchmodellierte Antlitz, die Partie um das seelenvolle Auge, das bewegte Kinn mit dem edlen Uebergang zum straff und fein gefügten Hals, die vortreffliche Behandlung der Haarpartie: alles atmet Wirklichkeitssinn, ist aber nicht kleinlich und verworren, alles ist individuell, klebt aber nicht an abschwächenden Zufälligkeiten. Je mehr wir uns in die Betrachtung dieses Hauptes versenken, dem mehrere Menschenalter ihre Spuren eingeprägt haben, desto stärker tritt die realistische Formgebung hinter dem Geiste zurück, der aus dem Manne spricht: es ist die Seele Polykarps, des großen Johannes-Schülers und Bischofs von Smyrna in Kleinasien, der angesichts des bevorstehenden Martyriums erklärte, 86 Jahre habe er Christo gedient und dieser habe ihm nie etwas zuleide getan; seine Gegner aber klagten ihn vor dem Richter folgendermaßen an: »Dieser ist der Lehrer Asiens, der Vater der Christen, der Zerstörer unserer Götter, der viele lehrte, nicht zu opfern und nicht anzubeten.« Nach allem, was wir von ihm wissen, war Polykarp ein Mann von hohem Geist und entschiedenem Charakter. Der Gnostiker Marcion forderte ihn zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom auf, seine Anhänger anzuerkennen, worauf Polykarp erwiderte, er anerkenne ihn als den Erstgeborenen des Satans. Als nach dem Ausbruch der Christenverfolgung in Smyrna, zu deren Opfern Polykarp gehörte, ein Diener seinen Aufenthalt auf einem Landgut in der Nähe der Stadt verraten hatte, floh er nicht, sondern ging den Häschern entgegen, bewirtete sie und ersuchte nur, ihm noch eine Stunde zum Gebete zu lassen (i. J. 155). — Mit aller Hingebung vertiefte sich Grasegger in die schwierige Aufgabe, einen so bedeutenden Mann im Bilde wieder aufleben zu lassen; wiederholt modellierte er den Kopf, bald aufwärts blickend, bald niederwärts gebeugt. Das künstlerische Ergebnis war jedesmal bedeutend, am reinsten wohl in der Bearbeitung, die unsere Abbildung veranschaulicht.

Das Andenken St. Polykarps feierte Grasegger auch noch durch ein Grabmal von Achtung gebietender Wirkung, das für die Moritzsche Friedhofkapelle der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf in rotem Stein ausgeführt wurde (Abb. S. 42). Die großen Linien und die milde Ruhe der Anordnung lindern die Härte des Todes.

Erfolgreich bewältigte der Künstler wiederholt eine andere, gleichfalls schwere Aufgabe, die Darstellung des Ritters und Märtyrers Georg, seines Namenspatrons. In einer prächtigen, vergoldeten Bronzestatue wird St. Georg als hochgemuter Jüngling geschildert, der sich selbst bezwang, der den Kampf nach außen nicht sucht, aber idealen Sinnes sich darauf gefaßt macht (Abb. S. 45). Ein andermal sehen wir nur sein ausdrucksvolles Haupt (Abb. S. 12). In einem Terrakotta-Relief am Haus des Bürgermeisters Dr. Fuchs in Köln verherrlicht der Künstler den Augenblick, da der Heilige dem besiegten Untier den Todesstoß versetzt (Abb. S. 44). Die trefflich dekorative Wirkung dieser Darstellung beruht zumeist auf dem klaren Aufbau und der vornehmen Ruhe der Linien und Flächen.

Hätte Grasegger nicht durch die Georgsfiguren seine große Begabung für monumentale Aufgaben bekundet, so würde uns der Blick auf die bronzene Reiterstatue Karls des Großen am Stollwerckhaus in Köln von ihr überzeugen (Abb. S. 43). Doch auch anmutige und weiche Stimmungen versteht der Künstler zu wecken. Das beweist eine Büste der Madonna in Majolika, namentlich aber der schöne Johanneskopf in Eichenholz, bei dem auch die technische Behandlung des Materials aufmerksame Beachtung verdient (Abb. S. 56).

GEORG GRASEGGER — ST. GEORG (1909)

Bronze vergoldet, im Knabenkonvikt zu Duderstadt. *Text S. 44*

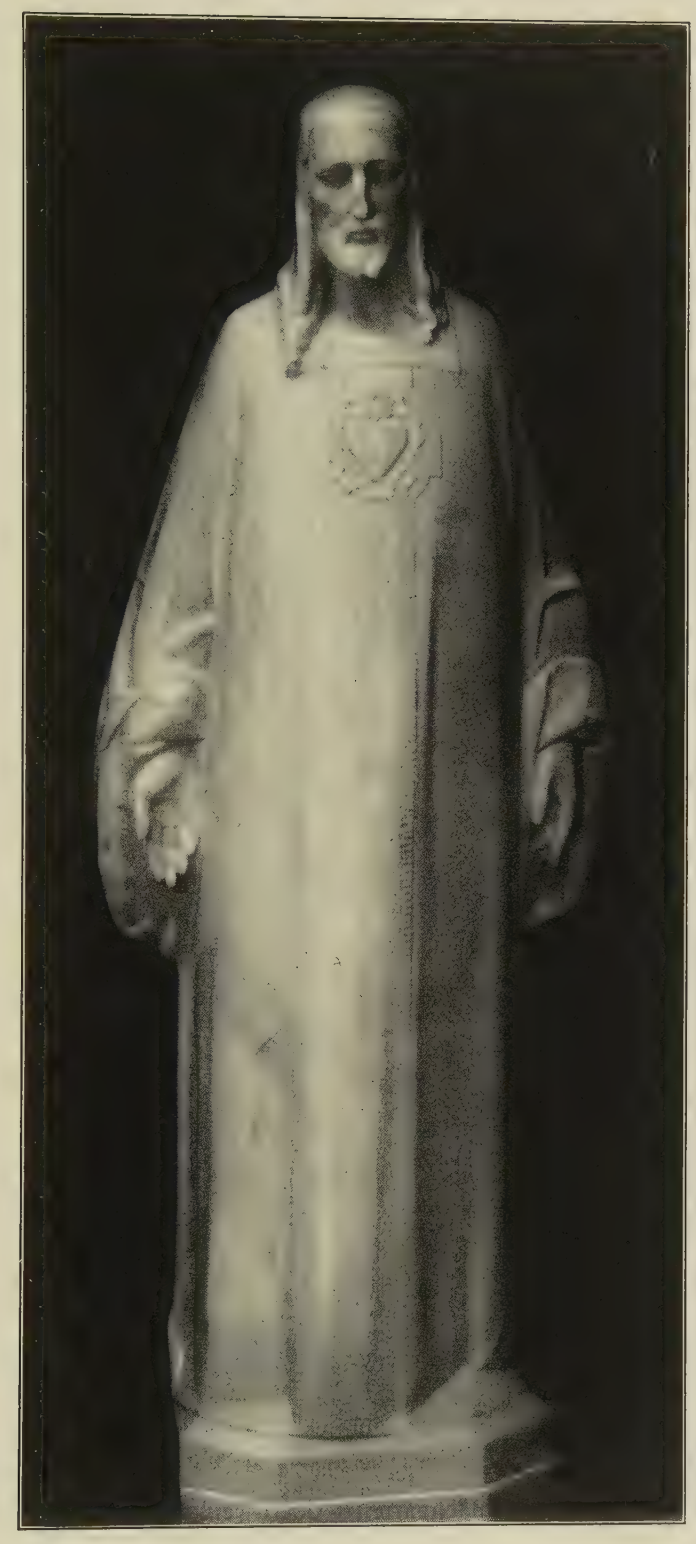
Besonders zog es Grasegger zur Gestaltung des Bildes Christi. Er schuf ein reizendes Köpfchen in farbigem gebranntem Ton, das den Heiland im Knabenalter voll Liebreiz, aber ohne Schwächlichkeit und Rührseligkeit, darstellt (Abb. S. 46). Andere Töne schlägt das tiefernste Majolika-Relief mit dem schmerzvollen Antlitz Christi an (Abb. S. 57). In der schlichten Herz-Jesu-Statue aus weißem Marmor sodann (Abb. S. 47) tritt die göttliche Huld wie eine Vision vor die andächtige Seele. Kein geziertes Zureden durch Blick oder Haltung, keine laute Geste, keine bewegten Faltenzüge; nur ein beruhigendes Sicherschließen des cor piissimum, eine Übersetzung des Ausspruchs Jesu in die Kunst: »Lernet von mir, daß ich sanftmütig bin und demütig von Herzen, ... und ihr werdet Ruhe finden für eure Seelen«; eine Verbildlichung der Worte: »Lieblich und mild bist du, o Herr, und voller Barmherzigkeit gegen die, welche dich anrufen.«. — Bei einem anderen Anlaß nahm der Künstler die Einladung des Heilandes zum Leitgedanken: »Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken.« So entstand das ergreifende Grabrelief in Bronze für das Mausoleum Hoesch in Düren. In der Anordnung der Figuren bildet das Bronze-Grabrelief »Mutter Erde« ein Seitenstück zur vorerwähnten Arbeit. Dieses ist für das Grabmal Pabst in Halle hergestellt; sein dem christlichen Unsterblichkeitsgedanken fremder Inhalt wurde wohl von den Auftraggebern bestimmt; seine künstlerischen Eigenschaften stehen auf der gleichen Höhe, wie das Relief »Kommet her zu mir«. — Ein Bronze-Relief mit der Anbetung der heiligen Drei Könige zeichnet sich durch die glückliche Flächenfüllung und ein starkes Innenleben aus, das einige Härten im Detail vergessen macht![1])

Das Andenken seiner Mutter ehrte Grasegger durch einen würdigen Gedenkstein (Abb. S. 49) im Friedhof zu Partenkirchen. Aber noch ein anderes Denkmal harrte seiner, in das er alle seine Kunst wie seinen Schmerz hineinlegte: das Grabdenkmal seiner Gattin, die ihm der Tod nach kurzer Ehe im Alter von 21 Jahren entriß (Abb. S. 50—53). Man wird diese ungewöhnliche Schöpfung leichter würdigen, wenn man die tiefere Ursache ihrer Entstehung weiß; deshalb sei sie hier erwähnt. Vor ihrer Auflösung war die junge Frau stundenlang bewußtlos. Plötzlich muß ein lichter Moment eingetreten sein, denn — so teilte mir der Künstler mit — wie durch eine lichte Stelle im Nebel die Sonne durchbricht, so kamen plötzlich die zwei Worte über die lang verstummten Lippen: »Christus selbst!« Keine Silbe mehr; der alte Zustand trat wieder ein und nach zwei Stunden der Tod. Die Idee lag also für das Grabdenkmal von vorneherein fest. Aber zwischen der Idee und ihrer künstlerischen Bewältigung war ein weiter Weg. Der Künstler modellierte hierzu mindestens an 100 Skizzen, bis er sich zur endgültigen Gestaltung hindurchrang. Christus nimmt die Sterbende eben in Empfang. Die dabeistehende Figur verkörpert den Gatten, der bei ihrem Hinscheiden ganz allein am Bette saß und das Kommende beobachtete; durch die Nacktheit wollte er den Gedanken zum Ausdruck bringen, daß ihm alles genommen sei. Die Abbildung S. 50 unter-

GEORG GRASEGGER CHRISTUSKNABE (1908)

Majolika. Text S. 46

[1]) Abgebildet in der heurigen Jahresmappe (1910) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.



GEORG GRASEGGER HERZ JESU (1909)

Weißer Marmor. Kirche in Stoppenberg. *Text S. 46*

GEORG GRASEGGER KOMMET HER ZU MIR (1909)

Bronzerelief für das Mausoleum Hoesch in Düren. Text S. 46

richtet über die Aufstellung des Grabmals im neuen nördlichen Friedhof zu München. Es steht an einer Ecke, die durch sich kreuzende Friedhofswege gebildet wird. Der Künstler hatte einen Abscheu vor der Aufrichtung einer Steinwand an einer solchen Stelle; rein plastisch wollte er das Denkmal bilden, ohne die kleinste architektonische Anleihe. Er stellte die liegende Figur in die Achse der übrigen Gedenksteine und hiedurch ist die Ecke gebrochen. Von vorne gesehen, steigt der Stein in weicher Linie in die Höhe und findet durch die seitwärts stehende Christusfigur den Anschluß an die benachbarten Grabsteine. Auch von der Rückseite ist das Denkmal zu sehen. Des Künstlers neueste Schöpfung ist die monumentale Kreuzigungsgruppe am Alexander Schnütgen-Bau des Kölner Kunstgewerbemuseums (Abb. S. 55).

Die Wertschätzung der mittelalterlichen Plastik klingt bei Grasegger mehrfach an. Nur einige Male jedoch bediente sich der Künstler rückhaltlos altchristlicher bezw. romanischer Formen, so bei dem Relief des Salvators in der Mandorla für die neue, von Endler im frühromanischen Stil errichtete St. Michaelskirche in Köln und bei der bronzenen Tabernakeltüre der neuen Pfarrkirche in Stoppenberg, welche Architekt Moritz (Köln-Düsseldorf) erbaute. Die würdevolle alte Sprache ist, wie nicht anders zu erwarten, in diesen Fällen mit Geschmack und Kraft gehandhabt; doch weiß uns der Künstler in seiner eigenen, unserer Zeit geläufigen Redeweise besser zu überzeugen und zu erwärmen. Der Salvator entstand vor fünf Jahren, also zu einer Zeit, als Grasegger der christlichen Kunst noch ferner stand, da er sich ihr erst seit den letzten

GEORG GRASEGGER

Ges. f. christl. Kunst, M.

ST. POLYKARP

vier Jahren widmet. Für sein Wirken auf diesem neuen Gebiete war dem modern geschulten und empfindenden jungen Künstler eine Vertiefung in die fromm und streng aufgefaßten alten Kunstwerke ein Segen. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, daß den Meister gerade die guten Erfahrungen, die er selbst gemacht, veranlaßten, seine Schüler auf die mittelalterliche Bildnerei hinzuweisen.[1]) Von wirklich gutem Einfluß kann dieses Studium freilich nur für den sein, der über gründliche Naturkenntnis und schöpferisches Gestaltungsvermögen verfügt.

Georg Grasegger ist ein Sohn des bayerischen Hochgebirges. Geboren 1873 in Partenkirchen, besuchte er vier Jahre die heimatliche Schnitzschule. Hierauf trat er in die Münchener Kunstgewerbeschule ein, wo er drei Jahre verblieb. Seine künstlerische Ausbildung vollendete er dann während elf Semester auf der Akademie zu München unter Professor Rümann. Zu Studienzwecken bereiste er Italien, Frankreich, Belgien und Holland. Seit 1901 gehört Grasegger dem Lehrkörper der Kunstgewerbeschule in Köln an, wo er eine sehr anregende Wirksamkeit entfaltet.

Daß sein künstlerisches Schaffen unter der dienstlichen Stellung nicht leidet, ersieht man aus der Zahl und Beschaffenheit seiner Werke. Kirchliche Arbeiten führte Grasegger an der St. Michaelskirche zu Köln aus, ferner für die Kirchen zu Velbert, Stoppenberg, Bielefeld und Essen-West. Außerdem schmückte er mehrere Profangebäude mit plastischen Darstellungen. Er schuf die Giebelgruppen der Musen an dem Barmener Stadttheater, Plastiken an den Rathäusern zu Recklinghausen und Gladbeck, an Banken zu Düsseldorf, Bielefeld und Recklinghausen, für den Barmer Bankverein in Barmen und für die Landesbank in Münster i. W., Brunnenbronzen für Gelsenkirchen, die Bronzefigur »Fortuna« für das Haus Grüneberg in Köln, ein Bronzerelief Kaiser Wilhelms I. für das Kgl. Kreisständehaus in Köln, große Reliefs am Gebäude für sozialpolitische Zwecke in Köln, viele Plastiken an Privathäusern. S. Staudhamer

G. GRASEGGER GRABMAL (1906)
Partenkirchen. Text S. 46

WETTBEWERB

für eine neue katholische Kirche nebst Pfarrhaus in Wriezen, Prov. Brandenburg

Zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau einer katholischen Kirche und eines Pfarrhauses in Wriezen (Brandenburg) eröffnet die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München im Namen des katholischen Kirchenvorstandes Wriezen unter den ihr angehörigen Architekten einen Skizzenwettbewerb, und zwar unter folgenden Bedingungen:

1. Lage des Bauplatzes für Kirche und Pfarrhaus. Wriezen ist eine Landstadt in Brandenburg mit 8000 Einwohnern. Der Bauplatz, über den der beigefügte Lageplan Aufschluß gibt, liegt an der die Promenade der Stadt bildenden Freienwalderstraße und ist ein Eckgrundstück auf dem nun der Bebauung erschlossenen einstigen Exerzierplatze, der nur im Landhausstile bebaut werden darf. Er nimmt ungefähr die Mitte der Front des ganzen Platzes ein, hat also eine hervorragende Lage. Die Gebäude müssen wenigstens 5 m von der Straße zurückliegen. Die Situierung des Pfarrhauses wird derart gewünscht, daß Kirche und Pfarrhaus eine malerische Gruppe bilden. Im übrigen ist dem Architekten freie Hand gelassen.

2. Bodenbeschaffenheit. Der Untergrund besteht aus Bausand und Kies.

3. Bauprogramm für die Kirche. Die Ostung der Kirche kann nicht genau eingehalten werden, da die Längsachse senkrecht zur Freienwalderstraße stehen muß. Räumlich soll die Kirche so beschaffen sein, daß in derselben 200 Sitzplätze und 400 Stehplätze vorhanden sind. Ferner ist vorzusehen Raum für drei Altäre, zwei Beichtstühle und eine Orgelempore.

4. Bauprogramm für das Pfarrhaus. Die Räume des Pfarrhauses sind auf zwei Stockwerke zu verteilen. Im

[1]) Vgl. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1910.

GEORG GRASEGGER GRABMAL M. GRASEGGER

Im nördlichen Friedhof zu München. (1908) — Text S. 46

Erdgeschoß sollen untergebracht werden: Küche mit Speisekammer, Stube mit Kammer für die Haushälterin, ein größeres Zimmer, das zu Schulzwecken und für Konferenzen benützt werden kann. Die Wohnung des Geistlichen im Obergeschoß soll bestehen aus Wohnzimmer, Nebenzimmer, Schlafzimmer, Eßzimmer, Baderaum und, etwa im Dachgeschoß, zwei Fremdenzimmern. An die angegebene Raumverteilung ist der Architekt nicht gebunden. Alle Zimmer sind heizbar anzulegen. Das Haus ist zu unterkellern.

5. Stil, Bauart. Bezüglich der Wahl des Stiles ist dem Architekten vollständige Freiheit gelassen. Als Baumaterial kommt nur Backstein in Betracht.

6. Baukosten. Die Kosten des Rohbaues von Kirche mit Turm und Pfarrhaus zusammen einschließlich Verputz und Tünchung können 100000 Mk. betragen oder sollen diese Summe wenigstens nicht allzu bedeutend überschreiten. Die Kostenveranschlagung ist nach Kubikmeter des umbauten Raumes aufzustellen, gemessen von Trottoir bis Hauptgesims-Oberkante.

7. Anzahl und Maßstab der vorzulegenden Zeichnungen. Es sind im Maßstabe 1:200 in Vorlage zu bringen: a) von der Kirche: ein Grundriß, ein Längenschnitt, ein Querschnitt und drei Ansichten (eine Vorder-, eine Seiten- und eine perspektivische Ansicht als Gesamtansicht von Kirche und Pfarrhaus); b) vom Pfarrhause: die Grundrisse, eine Vorder- und eine Seitenansicht. Auch ist ein Kostennachweis nach Nr. 6 des vorliegenden Ausschreibens beizufügen.

8. Kennzeichen der Arbeiten. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist im verschlossenen Umschlage, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Wohnung des Verfassers beizufügen.

9. Termin. Die Projektskizzen sind an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzusenden. Als Einlieferungstermin wird der 10. Januar 1911, abends 6 Uhr, bestimmt; für auswärtige Künstler gilt das Datum des Aufgabestempels. (Es wird gebeten, die Entwürfe nicht unter Glas zu senden, und es dürfte sich empfehlen, die Entwürfe nicht zu rollen; außerdem sollen sie den vorgeschriebenen Maßstab nicht überschreiten.)

Das Preisgericht fungiert in München.

10. Preise. Als Preise werden festgesetzt: I. Preis Mk. 600, II. Preis Mk. 400, III. Preis Mk. 300. Dem Preisgericht bleibt es auf einstimmigen Beschluß unbenommen, den Betrag von 1300 M auf Preise gegebenenfalls auch anders zu verteilen.

11. Preisgericht. Das Preisgericht wird gebildet von der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche aus den Architekten Georg Ritter v. Hauberrisser, kgl. Professor in München, und Heinrich Freiherr v. Schmidt, Professor an der technischen Hochschule in München, den Bildhauern Hans Gruber in München und Hubert Netzer, kgl. Professor in München, den Malern Fritz Kunz und Matthäus Schiestl in München, dann den Kunstfreunden Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen und Dr. Richard Hoffmann, Kustos am kgl. Generalkonservatorium in München, besteht; ferner gehören dem Preisgerichte an zwei Vertreter des Kirchenvorstandes Wriezen, nämlich Pfarrer Mittmann und kgl. Regierungsbaumeister Steffen in Freienwalde a. O. Als Ersatzmänner sind aufgestellt: a) für die Jurymitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst: Architekt Georg Zeitler, Bildhauer Thomas Buscher, Maler Franz Wolter; für die Vertreter

Oberer Teil o
Vgl. Abb. S. 50

GEORG GRASEGGER
GRABDENKMAL

des Kirchenvorstandes: Fabrikbesitzer Friderici. Der Kirchenvorstand wird bezüglich der Ausführung eines von der Jury ausgewählten Entwurfes mit dem Preisgericht in Verbindung bleiben, behält sich jedoch die Entscheidung bezüglich der Ausführung vor. Die prämierten Entwürfe bleiben Eigentum der Künstler.

12. Ausstellung der Entwürfe. Es ist beabsichtigt, sämtliche Entwürfe acht Tage lang in einem noch zu bestimmenden Lokale in München öffentlich auszustellen.

15. Die Rücksendung der Entwürfe. Von denjenigen Entwürfen, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden die Briefumschläge geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termine kostenfrei erfolgt. Reklamationen können bis zum 10. Februar 1911 Berücksichtigung finden.

STUTTGARTER KUNSTLEBEN

Von HERMANN DIEBOLD

Das Stuttgarter Kunstleben bewegte sich im vergangenen Winter in ziemlich gleichförmigen Bahnen. In produktiver Hinsicht waren keine das Gewohnte besonders überragende Arbeiten geleistet worden. Dagegen wurde von den Museen in kunsterzieherischer Hinsicht ziemlich viel getan. Im Vordergrunde stand die Gedächtnisausstellung für Otto Reiniger, wodurch des Meisters elementare Künstlerkraft den weitesten Kreisen zum Verständnis gebracht wurde. Wenige Monate nach Reinigers Tod folgte ihm ein anderer, nicht minder eigenartiger Künstler, Alexander von Otterstedt. Bald entsprach der Stuttgarter Galerieverein dem allseitig ausgesprochenen Wunsche einer Nachlaßausstellung, welche die Bedeutung des so lange verkannten Malers klar zeigen sollte. Otterstedt gehörte nicht zu den stärksten, wohl aber zu den originellsten Künstlergestalten Stuttgarts. Was ihn zum Künstler machte, war seine kräftige Eigenart, an der er mit unwandelbarer Treue von Jugend auf fest gehalten hat. Mit einem unerschütterlichen Glauben an sich selbst und die Richtigkeit seiner Tendenzen hat er sich durch so manchen Spott und durch jenes herbe Nichtverstandenwerden hindurchgerungen, das schon so manches schöne Talent gebrochen hat. Seine Bedeutung liegt im Koloristischen; er liebte schroffe Farbenkontraste und hob sich deshalb über das, was ihm die Natur an Farben zeigte, hinaus und schuf so Idealgebilde von faszinierender Wirkung. Wie glutig und fast bestechend ist die Koloristik bei der »Dame mit den Amethysten«. Man versteht nun auch, wenn Otterstedt einmal zu mir gesagt hat, daß es ihn aufrege, unmittelbar die Natur abzumalen. Der Gegenstand verändere sich beim künstlerischen Betrachten in seinen Augen und nehme die seinem Geschmack entsprechende Art an. Leuchtende Blumenstücke, stilisierte Landschaften hat er in diesem Geiste gearbeitet. Der Einfluß seines Meisters Böcklin macht sich vorwiegend in figürlichen Darstellungen geltend. Diese zeigen in ihrem seltsam mystischen Stil den Philosophen, der nach der Lösung der Welt- und Daseinsrätsel mit ungestillter Leidenschaft sucht. Das herrlichste und bedeutsamste unter diesen Bildern schien mir das wunderbare »Vollbracht« zu sein. Ein greller Feuerschein flammt aus dem tiefblauen Dunkel um das Haupt des gekreuzigten Weltenerlösers. Wenn das Bild auch der herrschenden Geschmacksrichtung entgegenläuft, so ist es dennoch Kunst, und zwar Kunst im höchsten Sinne des Wortes.

Amandus Faure, der durch seine »Tingel-Tangel«-Bilder bekannte Stuttgarter, und der noch immer kranke Hermann Pleuer, den die Münchener vor vier Jahren in der Ausstellung der Secession kennen lernen konnten, waren durch Kollektivausstellungen bei Kressel und Kusch vereinigt. Pleuer, dessen geniale Eisenbahnbilder am meisten bewundert werden, zeigte seine lapidare Pinselführung auch an verschiedenen figürlichen Darstellungen, so an dem Bildnis des Schriftstellers Tafel und an dem „trauernden Mädchen", das mit seinem intimen Reiz zu dem Besten gehört, was Pleuer je geschaffen. — Im Kgl. Kupferstichkabinett ist durch die neue Direktion von Dr. Willrich frisches Leben eingezogen. Das ganze Museum ist neu geordnet. Jährlich sollen von jetzt ab vier große Ausstellungen graphischer Originalwerke stattfinden, deren erste, „Die graphische Kunst unserer Zeit", gut gelungen ist und auf eine fruchtbare Zukunft schließen läßt.

Im Kgl. Landesgewerbemuseum wurden von dem unermüdlichen Vorstand Prof. Pazaurek eine Reihe recht instruktiver und neuartiger Ausstellungen veranstaltet. Die größeren darunter waren die Ausstellungen »Dreierlei Rokoko«, eine Ausstellung von »Exlibris«, von Plakatentwürfen des Berliner Impressionisten Ernst Neumann und seiner Schüler, von dekorativen Monumentalmalereien des Dresdener Professors Otto Gußmann. Weitaus die bedeutendste unter diesen allen war die im Sommer eröffnete Ausstellung »moderner Ehrenurkunden und Ehrenpreise«, an der sich die ersten deutschen Schriftkünstler (Pankok Cissarz, Behrens, Emke, Vogeler u a.) beteiligt hatten. Von besonderem Interesse waren die aus dem Bismarckmuseum entlehnten Ehrenadressen für den Altreichskanzler, unter denen eine wegen ihres verschnörkelten Zierats künstlerisch weniger starke von Menzel besonders auffiel,

GEORG GRASEGGER
Detail vom Grabdenkmal M. Grasegger

und außer diesen die aus allerneuester Zeit stammenden Ehrenurkunden für Graf Zeppelin. Leider verbietet es der beschränkte Raum, auf die oft recht hervorragenden Arbeiten näher einzugehen.

Friedrich v. Keller, dessen gewaltige Steinbruchbilder und vor allem der in seiner Komposition sehr glückliche »Eisenhammer« einem Meunier gleichkommen, feierte vor einigen Monaten seinen 70. Geburtstag, desgleichen Adolf v. Donndorf, der Nestor der Stuttgarter Bildhauer, sein 75. Geburtsfest. Mit diesem Tage hat er seine Lehrstelle an der Kunstakademie niedergelegt, und Prof. Habich trat an seine Stelle. Im April starb der langjährige Konservator des württembergischen Kunstvereins, Prof. Stier, der gar manchem jungen Talent den Weg ins Leben geebnet hatte. Der neue Mann, Hermann Widensohler hat bis jetzt noch nicht sehr viel von sich reden gemacht. Eine Ausstellung altholländischer Maler, die erste neue Tat, hatte ihren Zweck verfehlt.

In den letzten Wochen haben sich im Salon des Hofphotographen Vollmar die Jungen und Jüngsten der hiesigen Künstlerschaft ein Heim bereitet. Es war dies eine gute Idee, denn auf keine bessere Art können sie Eintritt ins Leben, ins große Kunstgetriebe erhalten. Erst hier bei regelmäßigen Ausstellungen wird sich das wahre Talent im Vergleich mit Scheinkunst recht erkennen lassen, wird ein gesunder Wetteifer zwischen den positiv schaffenden Kunstjüngern ermöglicht. Die Eröffnungsausstellung hat ein aufrichtiges Streben und einen unverkennbaren künstlerischen Ernst bewiesen, der alle Talmikunst im Keim zu ersticken gesinnt ist, so daß man von dieser neuen Einrichtung eine schöne Zukunft erwarten darf.

GEORG GRASEGGER — CHRISTUSKOPF

Stein. — Vgl. Abb. S. 51

ÜBER NEUZEITLICHES BAUMATERIAL

Rabitz, Monier und Deckenkonstruktionen

Der Gedanke der Anwendung künstlichen Baumaterials geht bis in die graue Vorzeit zurück. Von der primitivsten Lehmhüttenwand bis zu der schon den Assyrern bekannten Herstellung gebrannter Ziegel war man vor allem in steinarmen Gegenden bestrebt, Ersatz für echtes Material zu finden; sogar die Bereitung des Betons ist den Römern, wie man aus den Resten mancher ihrer Anlagen ersehen hat, schon bekannt gewesen.

Dem Mittelalter war jede Scheinkonstruktion fremd; die Backsteine galten, wie auch heute noch, obgleich sie eigentlich ein Kunstprodukt sind, als echtes Material. Man braucht nur die alten Kirchenbauten, die gewaltigen Münster und Dome jener Zeit zu betrachten; stehen sie nicht wie für die Ewigkeit geschaffen vor uns? In der Renaissance fingen die Baukünstler schon an, dem Scheine zuliebe zu arbeiten; doch das höchste in dieser Beziehung leisteten sich die Meister des Barock! Bei ihnen war Blendwerk Trumpf und jedes Mittel erlaubt, um prunkvolle Wirkungen zu erzielen. In Konstruktion, Architektur und Kunstgewerbe wurde in der Hauptsache nur auf den eleganten, augenfälligen Schein hingearbeitet: Gewölbe, stattliche Säulen etc. durch Gips vorgetäuscht, Marmor aller Arten durch Anstrich auf Holz imitiert, und so fort in allen Dingen bis hinab zu den Leuchtern auf den Altären, die man größtenteils nur von vorn mit Metall verkleidete, die Rückseite blieb hohl; von der sah man ja nichts!

Daß sich nun unsere moderne Zeit mit

ihrem Prinzip, rasch und billig zu bauen, alle Erfindungen einer hochentwickelten Technik zunutze macht, ist selbstverständlich; freilich hat dadurch das Bauen von einst und jetzt manche Veränderung erfahren.

In folgendem will ich nun einige der markantesten und bewährtesten Erscheinungen auf dem, wohl dem Namen nach trockenen, doch bei näherem Eingehen hochinteressanten Gebiete der modernen Baumaterialien näher beleuchten.

Als erstes ist das Rabitzmaterial zu nennen, welches im Hochbauwesen geradezu epochemachend war und im Fluge überall Eingang fand. Während früher Gewölbe und die kompliziertesten Architekturformen gemauert wurden, führt man jetzt dieselben fast allgemein nicht mehr in echtem Materiale aus, sondern der Billigkeit und schnellen Ausführbarkeit halber in Drahtputz, kurz »Rabitz« genannt. Schon in der Barockzeit wurden gewölbte Decken, namentlich in Kirchen, künstlich hergestellt, jedoch aus Holz, indem man Lehrbögen in Entfernungen von 2—3 m aufrichtete, durch Holzbretter verschalte, mit Rohr benagelte und zuletzt mit Kalkmörtelputz überzog. Diese holzgewölbten Decken, welche in gewisser Beziehung als Vorläufer der Rabitzgewölbe gelten können, waren insofern als günstig zu bezeichnen, weil man auf diese Weise mit Leichtigkeit alle komplizierten Arten von Gewölben, selbst die denkbar schwierigsten, ausführen konnte. Ich will nur die ellipsenartigen, flachen Gewölbe der barocken Kirchen erwähnen, welche aus konstruktiven Gründen, der geringen Stichhöhe wegen, gar nicht aus echtem Materiale herzustellen waren.

RABITZWAND
(Schnitt)

Eine bedeutend vielseitigere Verwendbarkeit bietet der Rabitz. Mittels dieses Materials kann man alle nur möglichen Architekturformen viel leichter, schneller und billiger (der qm kostet zirka 4.50 M.), als wie es unsere Vorfahren in Holz taten, ausführen. Was jedoch vor allem den Rabitzgewölben gegenüber solchen aus Holz den Vorzug gibt, ist die Feuersicherheit. Wie viele wertvolle Kirchen sind nicht schon durch Brand der alten Holzgewölbe zugrunde gegangen! Doch auch an massiv gebauten Kirchen stürzten die Gewölbe bei Feuersbrünsten ein, was bei den aus Rabitz hergestellten Deckengewölben nicht vorkommen kann; alle in den letzten Jahren stattgefundenen Brände, inklusive Versuche, haben ergeben, daß wohl das Haus abbrannte, die Rabitzgewölbe und Wände hingegen unversehrt blieben. Schon die erste, seinerzeit in Berlin abgehaltene Feuerprobe fiel überraschend günstig aus; es folgte darauf eine zweite, an einem von Rabitz umgebenen Zinkschlote, mit gleichfalls glänzendem Resultate. Als erste ernstliche Feuertaufe einer Rabitzkonstruktion kam der große Brand der Dampfmühle in Neuß am Rhein in Betracht; dortselbst blieb infolge der Rabitzumhüllung das Feuer auf diesen Bau beschränkt und wurden somit die nachbarlichen Häuser verschont. Anders war es bei dem großen Brande des Continental-Hotels in Berlin, wo die Rabitzwände nur an den Holzsparren und Balken, aber nicht an massiven Steinwänden angebracht waren. Sie stürzten nach Verzehrung des Holzes in sich zusammen, da sie keinen Halt mehr hatten. Wären die Wände etc. an massiven Mauern aufgehangen gewesen, so hätten sie unter allen Umständen dem Feuer Widerstand geleistet und dieses keine Nahrung mehr gefunden.

Der Name des in aller Munde bekannten Materials stammt von seinem Erfinder, dem Maurermeister Rabitz in Berlin, welcher daselbst Ende der siebziger Jahre, als durch den großen sozialen Aufschwung die Grundstückpreise rapid stiegen und jeder Zentimeter Raum aufs äußerste ausgenutzt werden mußte, auf den geradezu epochemachenden und genialen Gedanken kam, eine 5 cm starke Drahtputzwand herzustellen, die, aus einem Drahtnetzgeflecht bestehend, mit einem Mörtelgemisch von Gips, Kalk, Sand, Leim und Kälberhaaren umkleidet wird. Eine solche Wand dient hauptsächlich für Scheidemauern, welche ungenügende oder gar keine Unterstützung haben. Der Quadratmeter Rabitzwand wiegt nur zirka 1 kg und kann daher eine solche ihrer Leichtigkeit wegen größere Räumlichkeiten, ohne von unten gestützt zu sein, teilen; man setzt und baut sie direkt auf die Balken einer Etage, nur muß eine Einspannung zwischen Mauern oder Eisen erfolgen.

Solche Wände werden für Scheidewände in Wohn- und Geschäftshäusern, Fabrikgebäuden, dann an Stelle von massiven Brandmauern, wo namentlich eine entsprechende Unterstützung nicht möglich ist, benutzt; auch für provisorische Ausstellungsbauten eignen sie sich besonders. Seiner großen Schmiegsamkeit halber ist das Rabitzmaterial namentlich für dekorativen Schmuck, als Hohlkehlen, Logenbrüstungen usw. (in Festräumen, Konzert-

GEORG GRASEGGER — KREUZIGUNGSGRUPPE (1910)

Am A. Schnütgenanbau des Kunstgewerbemuseums in Köln.
Text S. 48

sälen und Theatern), auch der Feuersicherheit wegen, wie geschaffen. Im übrigen besitzt die Rabitzwand, wenn sie zwischen zwei festen Wänden eingespannt ist, bedeutende Widerstands- und Tragkraft.

Zu den genannten Vorzügen tritt noch die geringe Stärke der Rabitzwände (5 cm), die schalldicht, die Stärke einer gemauerten Scheidewand (Innenwand) von 15 cm ersetzt. Gerade jetzt, wo in den Hauptstraßen der Großstädte die Kaufmannschaft infolge der rapid in die Höhe getriebenen Grundstückpreise mit jedem Zentimeter Innenraum rechnen muß, ist die genannte geringe Mauerstärke, welche vollständig den Zweck erfüllt, von Nutzen und Wichtigkeit, ja, sie kam für unsere Zeit wie gerufen!

Dem Rabitz verwandt ist die Monierkonstruktion, welche sich von ersterem durch stärkeres Eisengerippe unterscheidet und nicht mit Gips usw. verkleidet wird, sondern ausschließlich mit Zement. Da nun Zementmörtel bei Feuer noch länger widersteht, auch eine größere Zug- und Druckfestigkeit besitzt, so hat in dieser Beziehung die Monier- vor der Rabitztechnik den Vorzug; doch ist auch der Preis ein bedeutend höherer und die Herstellung eine kompliziertere, viel mehr Zeit beanspruchende, da der Zement länger zum Abbinden braucht. Weil aber in heutiger Zeit das Bauen möglichst schnell vonstatten gehen muß, zieht man gewöhnlich (da außerdem noch billiger) die Rabitzwände vor.

Monierwände werden in letzter Zeit vielfach als Ersatz für Eisenfachwerkwände benutzt; fertige Monierplatten eignen sich auch trefflich zu den Wandungen der Silos. Die Pulverfabriken zu Ingolstadt, Spandau usw. sind der Festigkeit, Dauer und namentlich der großen Feuersicherheit wegen in Monier ausgeführt.

Gleich dem Rabitz ist auch Monier nach seinem Erfinder, einem bei Paris lebenden Industriellen und Besitzer großer Gärtnereien benannt, welcher zuerst die großen Wasserbehälter und Blumenkübel nach seinem Systeme herstellte. In Frankreich schnell bahnbrechend geworden, erwarb es der deutsche Ingenieur Wayß, dem es bald gelang, auch Deutschland, Österreich usw. dafür zu interessieren. Ingenieur Könen, Berlin, stellte sich an die Spitze der dortigen Aktiengesellschaft für Monierbauten, die dann namentlich die Formeln der Dimensionierung feststellte; seitdem ist Monier im ganzen Deutschen Reiche, ja, in ganz Europa verbreitet. Seine Hauptvorteile sind außer der Feuerbeständigkeit in hygienischer Hinsicht zu suchen, da das System eine vollständige Reinhaltung der Gebäude von krankheiterregenden Stoffen, Fäulnis, Schwammbildung und Ungeziefer verbürgt.

Aufsehen erregte der von Roßbach erbaute runde Glaspalast in Leipzig, dessen Eisenfachwerkwände zwischen den senkrecht stehenden Gitterträgern eingespannt und mit Monierplatten ausgelegt sind. Dieselben wurden vorher in der Fabrik angefertigt, dann die einzelnen Tafeln auf die Baustelle geschafft und dort verarbeitet.

G. GRASEGGER HL. JOHANNES (1908)

Büste in Eichenholz. — Text S. 45

GEORG GRASEGGER — CHRISTI ANTLITZ (1909)

Relief in Majolika. Text S. 46

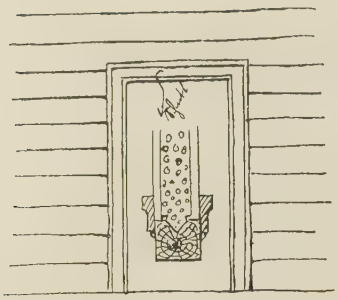
Auch für Brückenbauten, Bögen usw. eignet sich Monier vortrefflich und wurden schon allerorts eine Anzahl derartiger Objekte günstig ausgeführt, so z. B. der kürzlich vollendete, eine große Spannweite zeigende Übergangsbogen vom alten Rathause zum neuen Stadtbauamt in München.

Zur Sparte der künstlichen Wände gehören auch die Gipsdielen aus zubereiteten Gipstafeln mit Einlagen von Rohr; dieselben sind ebenfalls feuersicher und werden, beiderseitig verputzt, zur Herstellung von inneren Scheidewänden, namentlich zuwohnbar auszugestaltenden Speichern, beziehungsweise Ausbau von Dachhauben verwendet. Bei Fabrikräumen usw. übertüncht man die Platten nur.

Am bekanntesten und eingeführtesten waren bisher die Mackschen Gipsdielen, aber auch andere Firmen haben verschiedene Neuheiten auf den Markt gebracht; so werden z. B. nach dem System Giraudi der Gipsmasse noch Kuhhaare usw. beigefügt. Die Platten haben eine Länge von 1,80—2,50 m und gewöhnlich eine Breite von 20—25 cm; die Stärke schwankt zwischen 5—7 cm. Sie werden im Verband in Kalk oder Gipsmörtel, liegend auf Hochkante, vermauert. In den letzten Jahren hat jedoch die Gipsdielenverwendung bei Bauten nachgelassen, da diese Konstruktion, namentlich für Wohnräume, manches zu wünschen übrig läßt; z. B. reißen die Dielen öfter und der Putz fällt ab; auch sind sie weder schalldicht noch nagelsicher und für Schwammbildungen nicht unempfänglich (Abb. S. 58 oben).

Durch die vielen Deckenbrände und das lästige, namentlich ein geistiges Arbeiten störende Geräusch der Überwohner, sahen sich schon seit Jahren unsere ersten Techniker veranlaßt mit der Frage zu beschäftigen, wie es möglich sein könnte, unter Berücksichtigung aller neuzeitlichen Anforderungen, wie Schalldämpfung, Hygiene, Feuersicherheit und Widerstandsfähigkeit, an Stelle der bisherigen Holzdecken solche aus künstlich verbundenem Material zu konstruieren, beziehungsweise einzuführen. Durch viel Probieren und Studieren sind allmählich eine Reihe von Deckenkonstruktionen sowohl auf dem Gebiete des Betons und Eisenbetons, als auch des Formsteinbaues entstanden, die in folgendem Erwähnung finden sollen.

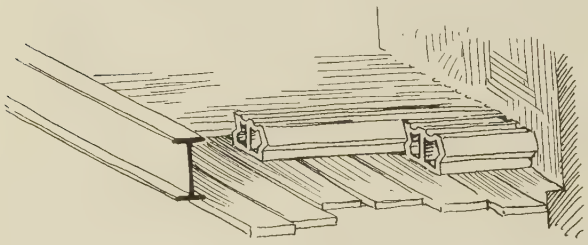
In erster Linie sind die Kleinschen, die



GIPSDIELE
(Wand und Schnitt)

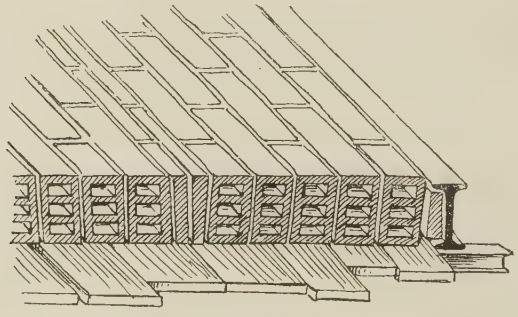
Försterschen und die Securadecken zu nennen, denen sich, als jüngste, die Rettigdecke anschließt. Welche natürlich die beste ist, darüber gehen die Meinungen, wie immer, auseinander. Da kommt es ganz auf die Umstände und das betreffende Bauwerk selbst an, ob Wohnhaus, Schule, Theater, Kaufhaus oder Fabrikgebäude, was für eine Deckenart sich jeweilig am besten eignet. Verhältnismäßig wenig eingeführt sind derartige zweckmäßige Decken noch in unseren allgemeinen, einfachen Wohnhausbauten, weil die Ausführung zu umständlich und der Preis den meisten Bauherren zu hoch ist.

Die Ausführung dieser Decken, mit oder



FÖRSTERSCHE DECKE

ohne Eiseneinlager ist veschieden. Für kleine Spannweiten sind die Förster-Patent-Decken ohne Eiseneinlagen folgend konstruiert. Sie bestehen aus porös gebrannten Lochsteinen, die sehr leicht sind und quer zu den Trägern auf eine Bretterverschalung mit Zementmörtel verlegt und vermauert werden; darnach erhält die Oberfläche einen Zementmörtelguß, der alles ausgleicht. Für größere Spannweiten konstruirte der Erfinder eine sogenannte



SECURADECKE

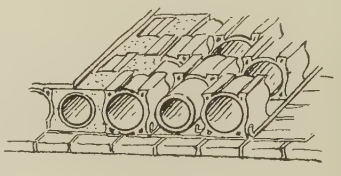
»Verbesserte Förster-Decke«, die aus Beton und Eisen hergestellt wird. (Vgl. Abb.)

Die Kleinschen Decken, welche, in ähnlicher Weise hergestellt, als nicht minder zweckmäßig und gut gelten, sind eigentlich die meistausgeführten. Mehrere Brandproben, die vor Einführung solcher Decken von den staatlichen und kommunalen Behörden in Düsseldorf 1892 vorgenommen wurden, ergaben glänzende Resultate. Die Gluteinwirkung, so heißt es in dem Protokoll, ergab über 1000° C. Nachdem das Feuer gelöscht, nahm man noch an der Decke eine Belastungsprobe vor, die gleichfalls überraschend gute Resultate ergab.

Bei dem großen Brande in der Berliner Filzschuhfabrik, Markusstraße 50, der im Juli 1898 ausbrach, leisteten die Kleinschen Decken vollständig Widerstand und blieben gänzlich unversehrt.

Die Sekuradecken, gleichfalls aus porösen Ziegelhohlsteinen (sogenannte Wabensteindecke), sind seit dem Jahre 1901 bis jetzt in über 700 000 qm zur Ausführung gelangt. Als Vorzüge gelten Einfachheit und Schnelligkeit in der Ausführung, sowie raschestes Austrocknen und gute Schalldämpfung. Die Decke bildet ein scheitrechtes Gewölbe aus genannten Ziegelhohlsteinen, in welchen die den Gewölbedruck aufzunehmenden Druckstege schräg in der mittleren Richtung der Drucklinie verlaufen und ersterem dadurch richtig begegnen. Die Decke kann 17 bis 22 cm hoch in einfachen und Doppelsteinen hergestellt werden, dann 10,5 cm hoch in flachen Steinen. Wie aus der Abbildung ersichtlich, wird dieselbe wie die gewöhnlichen Backsteingewölbe ausgeführt und beträgt das Eigengewicht, ohne Putz, Estrich usw., bei einer Höhe von 22 cm Doppelsteinen 180 bis 200 kg/qm. Die Wölbeweite von gleicher Höhe kann, je nach Belastung, bis zu 2,30 m ausgedehnt werden.

Eine trägerlose und billig herzustellende Decke, welche rasch Anklang fand, ist die Rettigsche, deren Erfinder, der frühere Münchener Stadtbaurat Rettig, sich durch mancherlei technische und praktische Neuerungen einen angesehenen Namen machte; ich nenne hier nur die überall eingeführten Rettigschulbänke. Seine Decke zeichnet sich infolge der runden Hohlräume durch gute Isolierfähigkeit gegen Kälte und Wärme wie auch



RETTIGDECKE

T. ZEMPLÉNYI (BUDAPEST) AM KARFREITAG

IX. Internationale Kunstausstellung Venedig, 1910

durch Schalldichtigkeit vorteilhaft aus. Sie ist, gleich den andern genannten, amtlich anerkannt und von der Münchener Lokalbaukommission als gut ausführbar gegen Feuer und Schwammbildung erprobt. (Vgl. Abb.)

Hat schon jetzt unsere moderne Bautätigkeit, sogar auf dem Gebiete des Kirchenbaues, durch die rastlosen Erfindungen und modernen Hilfsmittel eine große Veränderung erfahren, wie wird es erst bei den künftigen Generationen sein? Aber trotz allem bleibt wohl stets der alte Zunftspruch bestehen: »Bauen ist ein schöne Kunst, doch leider kann man's nicht umsunst.«

Hugo Steffen, Architekt, München

DAS LUISE HENSEL-DENKMAL IN PADERBORN

Aus der von der D. Gesellschaft für christliche Kunst Ende 1909 veranstalteten Konkurrenz für ein Luise Hensel-Denkmal ging, wie wir seinerzeit mitgeteilt haben, der Entwurf »Schlichtheit« der beiden jungen Münchener Künstler Bildhauer Rudolf Henn und Architekt Willi Erb[1]) als erster hervor, während zwei andere Entwürfe derselben Künstler belobt wurden. Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Entwurf ist nunmehr ausgeführt und am Sonntag den 25. September mit einer schlichten, eindrucksvollen Feier enthüllt worden.

Wir bringen das Denkmal im Bilde (S. 61). Es hat die volle Zufriedenheit der Teilnehmer an der Enthüllungsfeier erregt. Die an diesem Tage herausgegebene eigene Festzeitung beurteilt das Werk folgendermaßen:

»Die Künstler hatten ihrem Entwurf für die Konkurrenz das Motto »Schlichtheit« gegeben und damit eine glückliche Auffassung ihrer Aufgabe verraten, die so ganz im Einklang steht mit der Sinnesart der verherrlichten Dichterin. Die Schlichtheit des Ganzen tut der künstlerischen Wirkung nicht den geringsten Abbruch. Wenn man den Aufbau als Ganzes ins Auge faßt, so erscheint vor allem eine Hauptforderung des künstlerischen Gestaltens, die Forderung der einheitlichen Wirkung, in glücklichster Weise erfüllt. Hier

[1]) Wilhelm Erb war Schüler von Professor Berndl und Rudolf Henn ging aus der Schule des Professors Wadere hervor. D. R.

HERMANN GROBER GARTENLAUBE

Große Berliner Kunstausstellung 1910

braucht das Auge des Beschauers sich nicht erst aus vielen Teilen ein räumliches Ganzes zusammen zu suchen. Speziell der einheitlich faßliche Umriß befriedigt mit seiner wohltuenden Ruhe das Auge des Beschauers auf den ersten Blick hin. Ganz besonderes Lob verdient der mit feinstem Empfinden geführte weiche und anmutige Linienzug der Silhouette.

Ein glücklicher Gedanke war es, das Denkmal als Laufbrunnen auszugestalten. In das muschelartige Becken des Untersatzes tritt das Wasser von unten unsichtbar ein und ergießt sich über dessen Rand in breiten Strömen in das dem Denkmal im Halbkreis vorgelagerte Bassin.

Die Gesamthöhe des Denkmals beträgt 3,60 m, die Breite des Aufbaues 2,50 m. Die Maße des Bildes stellen etwa ein Drittel über Lebensgröße dar. Das Material, aus dem das Ganze hergestellt ist, ist erstklassiger lothringischer Muschelkalk, ein Stein, der sich durch seinen vorzüglichen warmen Ton und durch absolute Wetterfestigkeit für Denkmalbauten ganz besonders empfiehlt.«

Möge das Denkmal, so schrieb der leider verhinderte Herr Bischof Dr. Schulte, nicht nur eine Zierde für die Stadt sein, sondern zugleich den Sinn für die schlichte, gemütvolle, fromme, kerndeutsche Dichtung der Luise Hensel immer wieder beleben. Dr. T.

GRABMAL DES BISCHOFS V. SENESTREY

Die alte, an herrlichen Skulpturen der verschiedensten Kunstepochen so reiche Ratisbona ist kürzlich um zwei schöne Monumente reicher geworden, um die herrliche Bronzebüste des großen Albertus Magnus, die vor der Dominikanerkirche aufgestellt wurde, und um das Grabdenkmal des um den Regensburger Dom hochverdienten seligen Bischofs Ignatius von Senestrey.

Das vornehm und edel aufgefaßte Werk ist eine Arbeit des Münchener Professors Georg Busch und wurde dem verewigten Oberhirten vom Klerus seiner Diözese in dankbarer Erinnerung errichtet und zwar in der altehrwürdigen Schottenkirche zu St. Jacob, wo die irdischen Reste Bischof von Senestreys ihre letzte irdische Stätte fanden. Das Denkmal besteht aus weichem, außerordentlich ausdrucksfähigem Kelheimer Marmor, den man in Regensburg bei so manchem mittelalterlichen Epitaphium aufs glücklichste verwendet sieht.

Das Material hat einen warmen, gelblichen Ton, der dem Steinbild etwas Lebendiges leiht. Der Bischof ist auf der Sedia thronend dargestellt, in vollem Ornate in kräftigem Mannesalter. In der Rechten hält er mit feierlicher Gebärde den Hirtenstab. Die Linke

WILHELM ERB UND RUDOLF HENN
LUISE HENSEL-DENKMAL IN PADERBORN

Text S. 59

umfaßt segnend den gotischen Dom Regensburgs, dessen Türme unter seiner Regierung ausgebaut wurden und über dessen erhabener Stilreinheit Bischof von Senestrey so gewissenhaft wachte. Das mit der bischöflichen Mitra gekrönte Haupt ist ehrfurchtgebietend erhoben. Das Antlitz hat Porträtähnlichkeit. Der ganze Eindruck ist würdevoll und feierlich. Der Dom erscheint hier als Symbol der ganzen Kirche, der Bischof als deren energischer Schützer und Wächter, als der er bei Lebzeiten ihre Rechte zu wahren wußte. K. R.

AUSSTELLUNG GEBHARD FUGELSCHER BIBELBILDER

Die Wichtigkeit der Vorführung religiöser Kunst, losgelöst von der modernen Kunstproduktion, trat offen zutage, als Gebhard Fugel anläßlich des Augsburger Katholikentages eine Serie seiner Wand- und Bibelbilder ausstellte. Das religiöse Element, die Verkörperung der religiösen Idee überhaupt, welche der technischen Witze und Mache entbehrt und entbehren muß, verträgt nicht den lauten Lärm des Alltags der Kunst, wie er in Kunstvereinen und den sonstigen Ausstellungen ausgeübt wird. Und wenn hier Fugel einmal gezeigt hat, wie die religiöse Kunst auch in der Vorführung behandelt werden muß, so schließt er sich nicht allein dem Verfasser dieser Zeilen, der oftmals schon seine Stimme für die religiöse Kunst in öffentlichen Ausstellungen erhoben hat, an, sondern vielen ausübenden Künstlern, die ebenso wie Fugel in der Lage sind, ihre Werke, bevor sie an ihren Bestimmungsort kommen, der Öffentlichkeit zeigen zu können. Die Sorge einzelner, daß die heutige religiöse Kunst den Wettbewerb mit der profanen nicht auszuhalten vermag, ist allein im Hinweis auf Fugel schon als irrig zu erkennen, und wenn sie auch in anderen Fällen Recht behielte, so muß die religiöse Kunst es erreichen, daß sie in der Konkurrenz mit der neuzeitlichen Profankunst wieder glänzend bestehen kann. Aber dies wird ihr nur gelingen, wenn die christlichen Künstler ihre Werke vereint ausstellen oder ein einzelner Künstler eine Kollektivausstellung bietet. Ein einzelnes, noch so gutes religiöses Werk wird in den modernen Ausstellungen, insofern man überhaupt die religiöse Kunst zuläßt, einfach erschlagen. Hier harrt der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eine schwere Aufgabe, an deren Erledigung sie unverzagt wird weiter arbeiten müssen.[1])

Fugel hat es unternommen, eine Serie von Darstellungen zu schaffen, welche als Illustrationen für die Schulbibel, dann aber auch als Wandschmuck für die Schule gedacht sind. In 24 farbigen Illustrationen, welche in der einen Hälfte dem Alten, in der andern dem Neuen Testamente entnommen sind, versuchte der Künstler nicht allein den Sinn der Bibel zu deuten, sondern auch der Gefühlsweise des kindlichen Gemütes entgegenzukommen. In vortrefflicher Weise ist es ihm gelungen, echte, warmempfundene Stimmung in Zeichnung und Form zum Ausdruck zu bringen und in großen Zügen das biblische Leben in den wichtigsten und erhabensten Momenten zu schildern. Dazu kommt noch, daß ein bedeutender Schritt nach vorwärts in seiner Kunst darin zu erkennen ist, daß die Gestalten der Heiligen Schrift mit einem zarten Nimbus von Poesie umgeben sind. Man betrachte da nur die Szene, wie Adam im Paradiese den Tieren die Namen gibt. Die Duftigkeit der Landschaft mit den blühenden Bäumen, darin die schlanke Figur des jugendlich schönen ersten Menschen, wirkt wie ein liebliches Idyll, das dem deutschen Gemüte so recht entspricht. Und so wie diesem, verstand es der Meister auch den übrigen Bildern, dem jeweiligen Motiv entsprechend, den Stimmungscharakter aufzuprägen. Feierlich, künstlerisch prächtig wirkt der Tanz des David vor der Bundeslade, wuchtig und niederschmetternd die Art, wie die Hand Gottes dem Brudermörder Kain das verhängnisvolle Zeichen aufprägt. Düster, ernst und schmerzerfüllt ist das Drama der »Kreuzigung«. Ein stärkerer Realismus, der hier berechtigt ist, zieht dann wieder durch die »Verspottung Christi«. Ein großes Studium ist in dem Zyklus niedergelegt, und nur eingehendes Versenken wird die Fülle des gedanklichen und künstlerischen Inhalts ermessen können. Wir begrüßen somit solch hohe Betätigung und Gestaltungskraft, die berufen ist, auf die weitesten Kreise der christlichen Bevölkerung einzuwirken. Steht sie doch im Gegensatz zu so vielen minderwertigen Erscheinungen auf diesem Gebiete. Franz Wolter

[1]) Die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« hat sich die Veranstaltung geschlossener Ausstellungen für christliche Kunst immer zu einer ihrer wichtigsten Aufgaben gemacht. Vgl. S. 251 des vor. Jgg. D. Red.

PLAKETTE KAISER FRANZ JOSEFS

Ausgeführt von Rudolf Marschall

Der Bildhauer und österreichische Kammer-Medailleur Professor Rudolf Marschall, der Leiter der K. K. Graveur- und Medailleurschule in Wien, hat im allerhöchsten Auftrage zum 80. Geburtsfeste Kaiser Franz Josefs eine Plakette geschaffen, welche lediglich für die Mitglieder des kaiserlichen Hauses, die dem Monarchen befreundeten Souveräne sowie für die höchsten Staatswürdenträger bestimmt ist. (Vgl. Abb. S. 63.)

Professor Marschall, dessen Name auf dem Gebiete der Plakettkunst einen Weltruf besitzt, hat die Plakette in einer Anzahl von Sitzungen nach der Natur modelliert. Sie ist in Bronze geprägt und vergoldet, hat einen Durchmesser von 85 × 75 mm und ist auf einen gleichfalls von Marschall entworfenen, äußerst geschmackvoll geformten Marmorsockel montiert. Die Plakette zeigt den Kaiser in Feldmarschallsuniform in Profil. Die für die Souveräne und die Mitglieder des kaiserlichen Hauses bestimmte Plakette trägt folgendes Faksimile: »In treuer Zuneigung Franz Josef, 18. August 1910«.

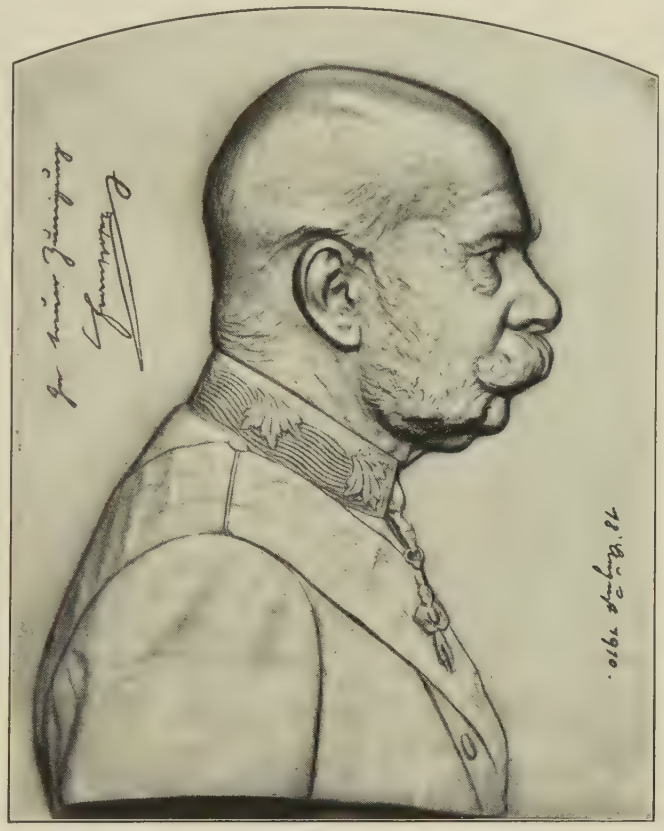
Die obersten Staatswürdenträger erhalten die gleiche Plakette mit der Inschrift: Operum onerumque adiutoribus Franciscus Josephus I. Die XVIII. Aug. MCMX. — Memor fidei sibi et publicae saluti prestitae. (In deutscher Uebersetzung: Seinen Helfern in Arbeit und Mühen Franz Josef I., 18. Aug. 1910, gedenkend der ihm und dem öffentlichen Wohl erwiesenen Treue.)

In der Modellierung dieser Plakette, welche wohl als die vollendetste Arbeit des berühmten Künstlers zu bezeichnen ist, zeigt sich allseitig das hervorragende bildnerische Können Professor Marschalls, dessen Rat und Meinung überall dort maßgebend sind, wo es sich um eine ernste künstlerische Frage handelt, wo Geschmack und Kenntnisse in allen Kunstdingen und ehrliche Begeisterung für alles Gute und Schöne in Betracht kommen. Er hat als Leiter der ihm unterstellten K. K. Graveur- und Medailleurschule in der Entwicklung des Wiener Kunstlebens, speziell der Plakettkunst, einen Anteil genommen wie nur ganz wenige seiner Kollegen. Wohl mit Recht hat es den Anschein, als ob der ungewöhnliche Anlaß zu seinem neuesten Kunstwerk Professor Marschall auch ein ungewöhnliches Aufgebot an künstlerischer Meisterschaft abgefordert hätte. Der lebendige, beredte Ausdruck des Porträts ist da auf eine ganz

außerordentlich treue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung zurückzuführen, eine Wiedergabe, die mit unglaublicher Sorgfalt und Liebe auf die unscheinbarsten Details eingeht, aber darüber die vornehme einheitliche Wirkung nicht verliert. Mit kerniger Schlichtheit ist hier das Wesen des greisen Monarchen hervorgehoben, und auch die moderne Uniform ist so geschickt behandelt, daß sie der ernsten, zeitlich monumentalen Charakteristik des Werkes nicht den geringsten Eintrag tut. Nicht viele haben so die Kunst, mit ruhigen, sicheren Strichen einen Kopf zu modellieren, die Gegenstände plastisch herauszuarbeiten und allem eine so wirkungssvolle, starke Energie von Leben zu verleihen. Marschalls Schöpfungen erzwingen hohe Bewunderung durch ihre starke Vitalität.

Die von Kaiser Franz Josef mit dieser Plakette Beschenkten erhalten in dieser ein Kunstwerk, um das alle Sammler sie beneiden werden.

Richard Riedl



RUD. MARSCHALL (WIEN) KAISER FRANZ JOSEF

Text S. 62

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Zur farbigen Sonderbeilage. Georg Winkler (Düsseldorf) hat bei seinem Bilde »St. Christophorus« den Moment gewählt, in dem der Heilige mit dem göttlichen Kinde das Ufer betritt. Das Kind ist zu einer Last geworden, die schwer auf die breiten Schultern des Heiligen drückt und ihn zwingt, sich voll auf den gewaltigen Stab zu stützen. In seinem Antlitz malt sich Erstaunen über diese wunderbare Erscheinung und spiegeln sich Gedanken wider, die das Rätsel zu ergründen suchen. Das Jesuskind aber blickt lichtverbreitend still auf den riesenhaften Mann nieder, in dem seine Gnade zu wirken beginnt. Es ist in seiner Glorie der Brennpunkt des von dem dämmernden Morgen einer regenschweren Nacht umfangenen Bildes. Sein Schimmer erzeugt einen starken Gegensatz von Licht und Schatten und läßt die monumentalen, mit breitem, kräftigem Pinselstrich sicher hingesetzten Formen St. Christophori ungemein massig und wuchtig erscheinen. Das starke Licht des göttlichen Kindes findet seine technische Ausgeglichenheit in dem Scheine, der von ihm auf das linke Knie des Heiligen fällt, in dem am fernen östlichen Himmel erwachenden Morgenrot und in dem leichten Tagen über den Wassern. Ws.

Brüssel. Vom 8.—12. Oktober fand hier der vierte Kongreß für öffentliche Kunst, einberufen durch das Internationale Institut für öffentliche Kunst, unter dem Patronat der belgischen Regierung statt. Das grundlegende Programm dieses Kongresses war: die Erhaltung der nationalen und landschaftlichen Güter.

Frémiet†. Am 11. September starb in Paris der berühmte Plastiker Emanuel Frémiet, besonders bekannt durch seine vorzüglichen Reiterdenkmäler, im Alter von 86 Jahren (geb. 1824). Unsere Leser lernten den Künstler durch einen reich illustrierten Aufsatz im 1. Heft des VI. Jahrgangs dieser Zeitschrift (1. Oktober 1909) kennen.

Neue Glasgemälde. Für zwei Fenster der Giesinger Stadtpfarrkirche lieferte Fritz Kunz die Entwürfe, die zur Zeit in der Glasmalanstalt von F. X. Zettler ausgeführt werden. Dargestellt sind die Anbetung der hl. Drei Könige und die Hochzeit zu Kana.

Für die interessante Karmelitenkirche zu Reisach (1737—1741 erbaut) hat in diesem Jahre P. Erhard, Carm. disc., nach dem Plane des Architekten Schrettenfeger (Rosenheim) ein Orgelgehäuse geschnitzt.

Der Maler Franz Widnmann, Professor an der kgl. Kunstgewerbeschule in München, starb im August.

Wil (Schweiz). Am 24. und 25. August tagte der I. Schweizerische Kongreß für Schule und Erziehung. In der Sektion für Kunst erstattete deren Vorsitzender, Dr. A. Fäh, Stiftsbibliothekar von St. Gallen, das Referat über Anschauungsmittel zur Pflege des Kunstverständnisses in der Schule, Lichtbilder, Tafelwerke, künstlerischen Wandschmuck usw.

Olpe. Das Mutterhaus des Ordens der armen Franziskanerinnen in Olpe i. W. hat unter mehreren Entwürfen, betreffend die Erweiterung der Klosterkirche, den des Baumeisters Müller daselbst zur Ausführung bestimmt. Auch sein Entwurf für die zehnklassige Klosterschule mit Nebenanlagen wurde angenommen. Mit den Arbeiten ist begonnen.

Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres. Jenen Künstlern, welche von der im Titel angegebenen Seite, der »Internationalen Union für bildende Kunst und Literatur« in Paris, die Aufforderung

HANS HEMMESDORFER (MÜNCHEN) BILDNISBÜSTE
Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast

zum Beitritt erhalten, sei der Rat gegeben, nicht darauf einzugehen, ungeachtet der hochtönenden Namen, welche das Zirkular unter den Mitgliedern des Ehrenkomitees nennt.

Osnabrück. Vom 5. Juni bis 17. Juli gab es hier eine Ausstellung für Friedhofskunst, auf welcher eine Reihe von Grabmalentwürfen eines jungen hiesigen Bildhauers, Emil Jung, viele Anerkennung fanden.

Bonifaz Locher, München, vollendete heuer in der Pfarrkirche zu Cronheim eine Reihe von Deckengemälden, darunter als Hauptbild die Himmelfahrt Christi.

Eine schon gebrauchte Gliederpuppe wünscht ein Bildhauer unter der Hand zu kaufen. Wir sind bereit, die Korrespondenz zu vermitteln.

BÜCHERSCHAU

Hans Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen. Herausgegeben von Henry Thode. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 15. Band.) Gebunden M. 15.—. (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.)

Die »Klassiker der Kunst« haben sich in den Kreisen der Kunstfreunde bereits so eingebürgert, daß es sich erübrigt, über die Vorzüge dieser Publikationen sich auszusprechen. Unter die »Klassiker« sind von den lebenden Künstlern auch Uhde und Thoma eingereiht. Den Band, der ersterem Meister gewidmet ist, hat diese Zeitschrift bereits besprochen. Ihm reiht sich die Publikation über Hans Thoma ebenbürtig an. Anläßlich seines 70. Geburtstages am 2. Oktober v. Js. jubelte das gesamte kunstfreundliche Deutschland, die junge Generation nicht minder als die alte, dem bedeutenden Meister zu, dessen Vielseitigkeit die 874 Abbildungen vorstehenden Werkes veranschaulichen. In den Jahrzehnten bitterster Vernachlässigung und Verkennung unverzagt und sich selbst treu, ist Thoma auch später unbeirrt von dem manchmal allzulauten Lob jenen Weg stiller Poesie gegangen, den ihm seine stark persönliche Veranlagung wies: ein Künstler nicht nur für Gourmets der Kunst, sondern mehr noch für das gesamte Volk. Aigner

Deutsche Dome. Herausgegeben von Wilhelm Pinder. Mit 96 ganzseitigen Abbildungen. Verlag von Karl Robert Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig. Preis Mk. 1.80.

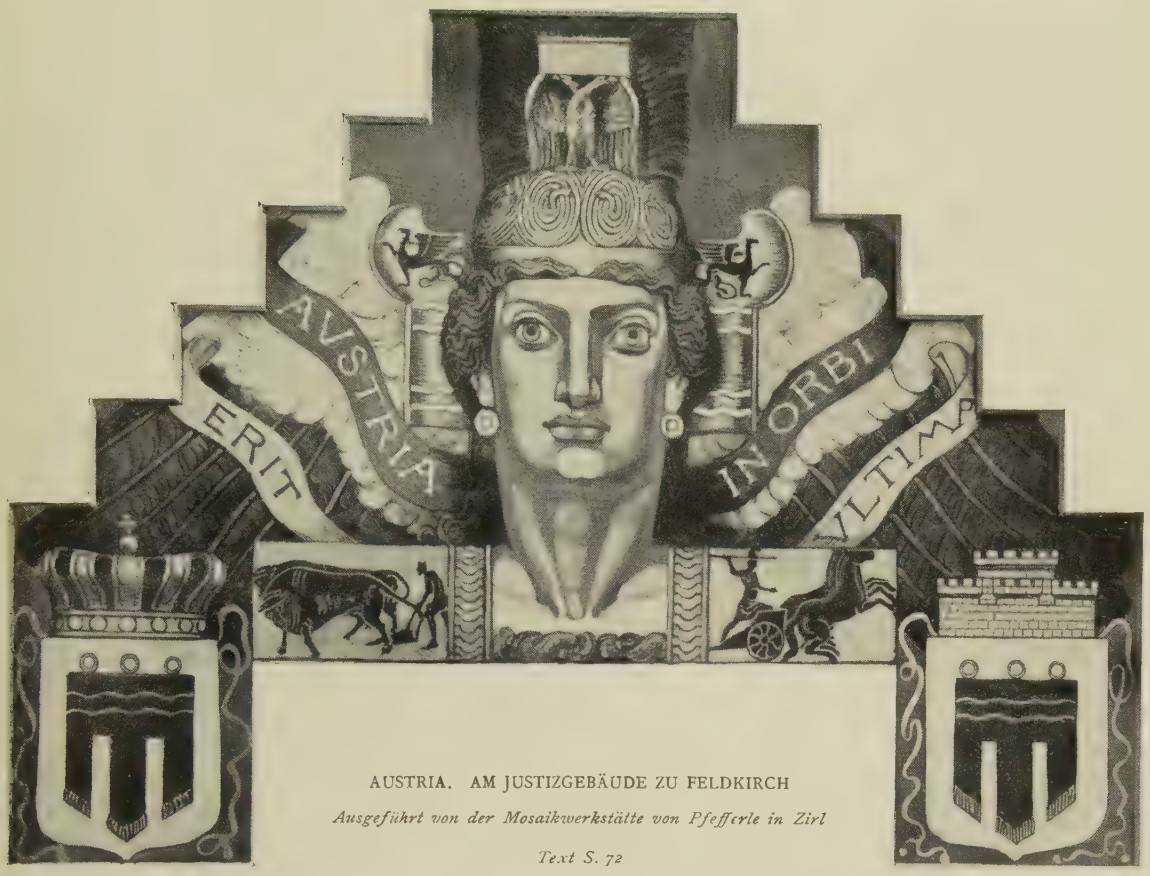
Der Text charakterisiert die verschiedenen Bautypen nach der Baugesinnung der jeweiligen Entwicklungsperioden der Architektur und der einschlägigen Landgebiete. Die 96 schönen und interessant zusammengestellten Abbildungen, die sich nicht etwa auf die »Dome« im eigentlichen Sinne beschränken, sondern die ganze kirchliche Baukunst des Mittelalters umfassen, entrollen von der mittelalterlichen Architektur Deutschlands ein stolzes, erhebendes Bild. Welche Fülle edelster Schöpfungen, welche Mannigfaltigkeit der Entwicklung unserer heimischen Kunst, welch ein glänzender Weg der Fortentwicklung von der ehrwürdigen Palastkirche Karls des Großen bis zur Lorenzkirche in Nürnberg! Ein Anhang gibt baugeschichtliche Erläuterungen zu den Abbildungen. S. Staudhamer

Seelengärtlein. Katholisches Gebetbuch von Stephan Beißel S. J. VIII und 212 Seiten. Freiburg, Herder 1910. Geb. M. 2.60 und höher.

Dieses kleine Gebetbuch begrüßen wir als einen guten Anfang in künstlerischer Beziehung zu einer dringend notwendigen Vervollkommnung unserer Gebets- und Erbauungsliteratur. In lobenswerter Weise knüpft es mit seiner typographischen Ausstattung und seinem Schmucke an die ausgezeichneten Werke dieses Literaturgebietes aus dem Mittelalter an. Für eine solidere Ausschmückung der Gebetbücher ist noch viel zu tun; einstweilen herrscht der Grundsatz: Billig und schlecht.
A. H.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

JOS. HUBER-FELDKIRCH ▫ ▫ ▫ ▫
ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE



AUSTRIA. AM JUSTIZGEBÄUDE ZU FELDKIRCH

Ausgeführt von der Mosaikwerkstätte von Pfefferle in Zirl

Text S. 72

J. HUBER-FELDKIRCH — ENTWURF VON 1904

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH

Von JOSEPH WAIS

Als im vorigen Jahre von der preußischen Regierung an der Kunstakademie in Düsseldorf eine Professur zur Förderung der kirchlichen Monumentalkunst errichtet wurde, da ging ein Name durch die Zeitungen, dem der größte Teil des Publikums verständnislos und fremd gegenüberstand, da er ihm noch nicht unter denjenigen begegnete, die ihre Kunst mit den blendenden Farben eines billigen Effektes umkleidet auf den Markt und die Straße tragen. Den wenigen aber, die jener Kunst nachspüren, die ihre stillen eigenen Seitenwege geht und in bescheidener Zurückgezogenheit nach dem Höchsten ringt, verband sich mit dem Namen Joseph Huber-Feldkirch eine Künstlerpersönlichkeit voll Kraft und Eigenart, voller gewaltiger Ideen und fast unbegrenzter Vielseitigkeit. Das Können Joseph Huber-Feldkirchs umspannt die Malerei in allen ihren Zweigen wie Tafel-, Fresko-, Mosaik- und Glasmalerei, es macht sich den Lithographiestein dienstbar und greift hinaus auf die Architektur und das Kunstgewerbe. Wie ausgedehnt und vielverzweigt auch das Schaffensgebiet des Künstlers ist, es wird von seinem künstlerischen »Ich« beherrscht. Seine künstlerische Eigennote ist so stark, daß sie alle auf der soliden Basis eingehenden Studiums alter Meister beruhenden mitklingenden Akkorde übertönt und die Werke seines Geistes und seiner Hand zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließt. Wohl verlangt die Verschiedenheit des Materials jeweils besondere Ausdrucksweise, besonderen Formcharakter. Huber weiß sich diesen Forderungen restlos anzupassen, ohne von seinem Stile, von seiner

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH DER LETZTE GRAF VON MONTFORT-FELDKIRCH
Entstanden 1889. *Text S. 68*

Kunstauffassung nur um Haaresbreite abzuweichen. Huber hat seinen eigenen Stil. Wenn von diesem seinem Stile schon gesagt wurde, er lehne sich an das Barock an, so ist das nur insofern richtig, als man in der Gewandbehandlung an das Barock erinnernde großzügige Faltenwürfe finden kann, als er von der Architektur im besonderen Fall gezwungen wird, dieser Stilart Rechnung zu tragen, doch führt von den harten Linien, von den ernsten Farben, von den groß hingestellten Figuren, von der wuchtigen Komposition Huberscher Fresken, Freskenentwürfe und Glasgemälde nichts hinüber zu den mehr weichen Bildern der Barockzeit. Scharf umrissen steht die Kunst Hubers im Meere der Kunstströmungen. Sie ist modern im Sinne von neu, im Sinne meisterhafter Verwendung neuzeitlicher technischer Errungenschaften. Mit d e r Moderne aber hat sie nichts gemein, die sich in Naturausschnitten, in Studien, in wilder Farbengebung unverstandener französischer Primitiven gefällt und genügt. Huber-Feldkirch malt Gedanken. Bei einem Geringeren müßte man es als Vermessenheit bezeichnen, an gigantische Themen wie »Die Religion« (siehe Jahresmappe 1906 der Deutsch. Ges. f. christl. Kunst), »Himmel«, »Hölle«, »Tod«, »Gericht« (siehe I. Jahrg., Seite 62 u. 63) heranzutreten. Er darf es wagen. Seine Phantasie und Ausdrucksfähigkeit vermag diese gewaltigen Vorwürfe in einfachen, gedankentiefen, eigenartigen, unter Wahrung strenger Geschlossenheit wild bewegten Bildern darzustellen. Im Mittelpunkt der Darstellungen der vier letzten Dinge, welche als zusammenhängender Fries für eine Friedhofhalle gedacht sind, sitzt auf massigem Thron, der auf einer breiten Rampe steht, je eine geflügelte Gestalt: ein Cherub, der Satan, der Todesengel, der Engel des Gerichts (Abb. S. 67). Sie bilden mit ihren horizontalgestellten mächtigen Flügeln in der vertikalen figürlichen und architektonischen Massenentwicklung die feste technische und

gedankliche Achse. Um sie gruppieren sich dort die preisenden himmlischen Heerscharen, da Schlangengezücht und kämpfende Engel, hier betende, klagende Menschen und endlich beim Gericht Auserwählte und Verdammte. Mit solchen tief durchdachten Schöpfungen trachtet Huber-Feldkirch nach den höchsten Höhen der Kunst, nach den Höhen, in denen ein Michelangelo Buonarotti, ein Dante, ein Rubens etc. thronen. Mit solchen großzügigen Entwürfen stellt er sich in die Reihe der bedeutendsten Freskomaler. Leider sind es nur Entwürfe. Es war Huber bis jetzt noch nicht vergönnt, dieses ihn tief durchdringende, von ihm verschiedentlich variierte Stoffgebiet als ausgeführte Gemälde in seiner ganzen Monumentalität auf uns wirken zu lassen.

Wir haben es nicht allein zu beklagen, daß diese Entwürfe des Künstlers, an die Wand des Ateliers gelehnt, vielleicht für immer vergeblich auf die Ausführung harren müssen, zu ihnen gesellen sich sehr bedauerlicherweise noch weitere Schöpfungen, die zu dem Besten zählen, was Huber geistvoll ersann und kühn entwarf. Der bei einem Wettbewerbe mit dem zweiten Preise ausgezeichnete, im I. Jahrg., Seite 87, abgebildete Entwurf »Madonna mit Heiligen« ist in seiner ernsten, strengen, feierlichen Art gewiß würdig, die Wand eines Gotteshauses zu zieren. Auch das groß angelegte, schön gruppierte Bild »Mutter Germania mit ihren besten Söhnen«, welches so fein und scharf gezeichnet ist, daß wir selbst auf der kleinen Abbildung Seite 80 eine Reihe historischer Persönlichkeiten wie Albrecht Dürer, Kaiser Karl den Großen, Kaiser Wilhelm I., Bismarck, Moltke, Blücher, Schiller, Goethe, Friedrich den Großen etc. leicht erkennen können, ist bislang über den Entwurf nicht hinausgekommen.

Diese — wenn man mit Einschränkung sagen will — »tote« Arbeit ist gewiß beklagenswert. Immerhin aber war es Huber möglich gemacht, in einer Reihe von Wandbildern seine Bedeutung als Freskomaler öffentlich zu bekunden. Ich nenne die Deckengemälde in der Kirche zu Obermedlingen, Fresken am Landesmuseum von Vorarlberg, an verschiedenen Privatgebäuden zu Bregenz, an der alten Residenzfassade in München und endlich die Gemälde in der Hl. Geistkirche zu Weilheim. Oder zeigt das Kuppelbild »Mariä Lichtmeß« auf Seite 69 nicht eine ausgezeichnete Beherrschung der Perspektive, weist es nicht eine große Empfindung, einen kraftvollen, kühnen Schwung auf? Mußte sich der Künstler bei den Bildern an der Münchner Residenzfassade auch den Bauformen der Peter-Candid-Zeit unterordnen

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENGEL DES GERICHTS
Entstanden 1897. Text S. 66

und bei denjenigen in der Weilheimer Hl. Geistkirche dem Stil der Kirche einfügen, so tritt uns dort in seinen Figuren »Glaube« (Abb. S. 78), »Munificentia« (Abb. S. 78), »Wahrheit«, »Gerechtigkeit« etc. doch der echte Huber entgegen und hier tragen, der hl. Michael und der hl. Sebastian des Bildes der thronenden Madonna, ferner die Deckengemälde »Pfingsten«, »Ekstase des hl. Franziskus« und »Der hl. Franziskus den Vögeln predigend« (Abb. Beilage vor S. 81) doch deutlich ausgeprägt den Stempel seiner Persönlichkeit. Von diesen unter Mitwirkung von Georg Winkler und Margreiter ausgeführten Bildern

kann man sich besonders beim letzteren, das schlicht und ruhig gehalten ist, eines nachhaltigen Eindruckes nicht entziehen, der dadurch keineswegs gemindert wird, daß Huber in dem hl. Franziskus nicht den Mystiker, sondern den herben Asketen herausgestellt hat. Die mystische Seite des Heiligen betont der Künstler dafür in der herrlichen Ekstase (Abb. S. 81). Daß Huber-Feldkirch seelischen Stimmungen nicht aus dem Wege geht, wo sie am Platze sind, und nicht unfähig ist, solchen Ausdruck zu verleihen, beweisen auch Bilder wie »Der letzte Graf von Montfort-Feldkirch« (Abb. S. 66) und die Studie »Apostelkopf (Abb. S. 74). Auch äußert sich in dem anbetend vor dem Jesuskind knieenden Manne des Votivbildes viel warmes Gefühl und Gemüt (Abb. S. 79).

Die Stärke Hubers müssen wir nicht nur in der Stimmung, sondern mehr noch in der Form, sei sie bewegt, sei sie in Ruhe, suchen. Sein Ideal sind die Kraftnaturen, körperlich und geistig. Sein Ideal sind höchstgespannte Lebensenergien hier — ist die erhabene, überlegene Ruhe des großen Geistes dort. In seiner Kunst stehen sich Bewegung und Ruhe in ihren äußersten, letzten Extremen gegenüber. Doch in ihrer machtvollen Steigerung laufen sie im Gipfel einer großen Kunst zusammen und verschmelzen zur einheitlichen Kunstäußerung. Seine Künstlernatur hat das Bedürfnis, einesteils sich in gewaltigen Kämpfen auszuleben, andernteils sich in die Stille und Feierlichkeit zurückzuziehen, welche Geistesheroen umgibt. So greift er aus der Bibel den »Sturz der Engel« heraus, läßt seinem eminenten zeichnerischen Können, das auch in den Fresken elementar hervorbricht, ungehemmt die Zügel schießen und schafft ein Bild voll Kampfessturm und Siegeshochgefühl. Auf der andern Seite aber bietet er im Jahre 1903 eine »Hl. Magdalena« (Abb. Beil. vor S. 73) und 1902 einen »Hl. Nikolaus« (Abb. S. 75) in der selbstsicheren Ruhe und in der wirkungsvollen, einfachen Gewandbehandlung Dürerscher Apostelgestalten, welchen Bildern sich hinsichtlich des würdevollen Ernstes die Propheten »Ezechiel und Daniel« (Abb. S. 71) und »Jeremias und Isaias« (Abb. S. 70) von den noch später zu erwähnenden Glasfenstern des Bremer Domes anreihen.

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH HL. CÄCILIA
Skizze von 1898. Text nebenan

Die religiösen, christlichen Bilder Hubers, wie seine Werke überhaupt, sind im allgemeineinen auf einen ausgesprochen realistischen, dekorativen Ton gestimmt. Bei der »Hl. Cäcilia«, deren Orgelspiel ein Engel mit der Geige begleitet (Abb. S. 68) und vor allem in dem malerischen Faltenwurf des »Kirchenlehrers« (Abb. S. 73) dominiert dieses dekorative Element, welches er in seiner Eigenschaft als Glasmaler zu voller Entfaltung bringt. Damit sind wir bei dem Zweige seines Kunstschaffens angekommen, durch den er seine größten Erfolge errungen und den er mit besonderer Liebe pflegt.

Es ließen sich in der Kunst Hubers bereits verschiedene Berührungspunkte mit derjenigen der Alten wie Gedankenfülle, Schwung der Linie usw. feststellen. Daneben aber hat er mit den Alten noch eine Eigenschaft gemein, die in unserer Zeit der Oberflächlichkeit, des künstlerischen Dilettantismus eine ausdrückliche Hervorhebung verdient; es ist seine strenge Auffassung vom Handwerklichen in der Kunst. Diese seine Seite macht sich besonders in der Glasmalerei geltend, denn er scheut sich nicht, er findet es nicht unter seiner Würde, die Entwürfe selbst auszuführen. Die Vorteile, die sich mit solcher Arbeitsweise verbinden, sind handgreiflich. Da kann ihm keiner die beabsichtigte Wirkung verderben, da müssen die Farben sich zu der angestrebten Harmonie vereinen, da müssen sie in den von ihm gewollten Tönen erstrahlen. Es ist sicherlich nicht zum mindesten auf das Konto seiner handwerklichen Arbeit zu setzen, daß seine Glasfenster so

Deckengemälde in der Klosterkirche zu Obermedlingen. Text S. 67 o

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH
MARIA-LICHTMESS (1897)

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH JEREMIAS UND ISAIAS (1898)

Glasgemälde im Dom zu Bremen. — Text S. 68

allgemeine Bewunderung erregen. Dabei geht er von dem richtigen Prinzip aus, daß sich die Glasfenster der Architektur einfügen und dieselbe dekorativ beleben müssen. Wie glücklich und vollständig er diese Grundbedingung löst, zeigen alle seine Glasfenster, besonders aber diejenigen im Dome zu Bremen (siehe Jahresmappe 1903 der Deutsch. Ges. f. christl. Kunst) und diejenigen in der Universität in München. Nehmen wir die Huberschen Glasfenster, die allegorischen Figuren »Alma mater Monacensis« und »Pfalz« (Abb. S. 87), »Alma mater Landshut« und »Schwaben« (Abb. S. 86), »Bayern« und »Franken« (Abb. S. 86 u. 87) aus der Treppenhalle der Münchner Universität heraus, so wird sie nüchtern werden in ihrer strengen Struktur. Durch diese Glasfenster aber strömt ein warmes, sattes, buntes Licht in den Raum und weckt in ihm ein eigenartig froh bewegtes Leben. Auf den

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH EZECHIEL UND DANIEL (1898)

Glasgemälde im Dom zu Bremen. — Text S. 68

Glasfenstern selbst finden wir grelle Töne, wie blau und gelb kühn nebeneinandergesetzt. Das mag erschrecken, wenn man nicht die wohltuende, ruhige und warme Wirkung des Ganzen, bei dem große, starke Linien die Bildformen wahren, geschaut hat.

Es ist hocherfreulich, daß Huber verschiedentlich mit Aufträgen bedacht wurde, in denen er seiner Liebe zu diesem Kunstzweig beredten Ausdruck geben konnte. So sind weitere Glasfenster von ihm im Münchener Kunstgewerbehaus, in Monheim (Abb. S. 89 u. 85), in den Kirchen zu Döhlau (Abb. I. Jahrg., S. 64), Wisentfelden (Abb. I. Jahrg., S. 109) und Radomno. Auch auf der Ausstellung München 1908 waren fünf Glasfenster von ihm zu sehen (vgl. Abb. S. 88). Mit gutem Geschmack hat er die Glasmalerei ferner bei kunstgewerblichen Gegenständen, z. B. bei dem Seite 95 abgebildeten Wandschirm, bei einer Kirchenlampe (Abb. S. 94) angewandt.

Daß Huber die weitere Art der Glastechnik,

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH HL. ANDREAS
Glasgemälde vom Jahre 1901

das Mosaik, in den Bereich seiner Kunstübung gezogen hat, ist nicht verwunderlich. Deutlicher als Worte auszudrücken vermögen, zeigt die Abbildung des in kolossalen Dimensionen ausgeführten Kopfes der Austria am Justizgebäude zu Feldkirch, Seite 65, und der hl. Nikolaus, der auf dem Umschlag der Jahresmappe 1906 der Deutscheu Gesellschaft für christliche Kunst abgebildet ist, daß er, wie vordem durch die Linie, nun hier in Anpassung an das Material durch die Fläche große Wirkungen erzielt. Der Künstler hat mit Mosaiken die St. Salvatorkirche in Gera, die herzoglich Anhaltsche Begräbniskirche in Dessau, die von ihm erbaute Villa Mangold in Weilheim (Abb. S. 83), das Grabmal Richter auf dem Luisenstädtischen Friedhof in Berlin und zwei von ihm entworfene Grabdenkmale zu Weilheim (Abb. S. 76 und 77) geschmückt. Um Mosaikarbeiten in möglichster Vollkommenheit ausführen zu können, richtete sich der Künstler an der Akademie zu Düsseldorf eine eigene Werkstätte ein. Als Proben für diese Technik sowohl, als für ihre Beherrschung durch Huber-Feldkirch reproduzieren wir auf S. 90 u. 91 die Köpfe der beiden Apostelfürsten, die zu einem für die herzogliche Begräbniskirche in Dessau (vgl. oben) bestimmten Mosaikschmuck gehören.

Sehr interessant und begrüßenswert sind seine Versuche, im Verein mit dem Münchener Goldschmied und Erzgießer Cosmos Leyrer, die Emailkunst (Zellenschmelz) wieder zu beleben. Es sind zwar nur einige kleinere Sachen, mit denen sie bis jetzt an die Öffentlichkeit traten, doch sind es ganz erlesene Stücke von feinen, intimen Reizen.

Auch als Architekt ist Huber-Feldkirch mehrfach mit Glück hervorgetreten. Wie selbständig und malerisch er auch auf diesem Gebiet schafft, sehen wir in einer sehr poetisch empfundenen Kapelle in Wisentfelden im bayerischen Walde (Abb. S. 82) und in der oben erwähnten Villa Mangold in Weilheim. Hauptsächlich malerische Vorzüge verbanden sich ferner mit zwei Entwürfen für Kirchenbauten, für welche er sogar anläßlich von Wettbewerben mit Belobungen ausgezeichnet wurde. Bei Wettbewerben unter Berufsarchitekten!!

Nachdem wir den Künstler Huber-Feldkirch in seinem Schaffen, in seinen Taten kennen gelernt haben, erübrigt es uns noch, einen Blick auf sein Leben, auf seinen Werdegang zu werfen. Joseph Huber wurde im Jahre 1858 zu Feldkirch (Vorarlberg) geboren. Nach verschiedenen Versuchen bei der Kunst, wie er sie auffaßte, anzukommen, führte ihn eine glückliche Fügung zu Meister Franz Plattner nach Innsbruck, der ihn, trotzdem sich Huber nur kurze Zeit seiner Leitung anvertraut hatte, doch auf die seiner Eigenart entsprechenden Wege zu weisen verstand. Bei ihm erlernte Huber-Feldkirch die Freskomalerei und ihm verdankt er seinen strengen Stil. Von da bezog er die Akademie in München und studierte zuerst unter Hackl, dann in der Naturklasse unter Gysis und vollendete hierauf seine Studien in der Komponier- und Malschule Löfftz. Daran schloß sich ein Studienaufenthalt in Paris, wo er in den Ateliers von T. R. Fleury und Bouguereau arbeitete. Von Paris kehrte er zunächst zu kurzem Aufenthalt in seine Heimatstadt Feldkirch zurück und ließ sich dann vom Jahre 1889 ab in München nieder. Seit dem Herbst 1909 entfaltet er als Professor für kirchliche Monumentalkunst an der Akademie zu Düsseldorf eine sehr ersprießliche Tätigkeit. Huber-Feldkirch besitzt nämlich eine gar treffliche Lehrgabe, die sich schon seinerzeit in München verriet, wo er bei den Komponierabenden des Albrecht-Dürer-Vereins die Korrekturen für die Maler vornahm. In ihm hat die preußische Regierung einen Würdigen und einen Großen auf den neu errichteten Lehrstuhl berufen.

Längst schon besitzt Huber-Feldkirch neben der Wertschätzung der Künstlerschaft namentlich das Vertrauen der christlichen Künstler. So gehört er der Vorstandschaft der Deut-

JOSEF HUBER-FELDKIRCH
HL. MAGDALENA

schen Gesellschaft für christliche Kunst an, der er mehrfach als Juror und besonders als Arrangeur der Abteilung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst auf der Kunstausstellung zu Wien 1905 und der Münchner Säle auf der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909 sehr nennenswerte Dienste leistete.

Wenn wir an den Namen Joseph Huber-Feldkirch frohe Hoffnungen für die Zukunft der christlichen Kunst knüpfen, so tun wir das aus dem Grunde, weil er über alle jene Fähigkeiten verfügt, die notwendig sind, um als Lehrer die christliche Kunst wieder in ruhmvollere Bahnen zu leiten.

VON DER IX. INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Erst ein Jahr ist es her, daß ich an dieser Stelle über die achte internationale Ausstellung der Città di Venezia berichten konnte. Eigentlich sollte die nächste Veranstaltung wie bisher erst nach zweijährigem Zeitraume stattfinden, aber man hat diesen Grundsatz diesmal durchbrochen mit Rücksicht auf die römische Ausstellung 1911, mit der in Konkurrenz zu treten weder patriotisch noch praktisch gewesen wäre. Da unter solchen Umständen für die Vorbereitung nur wenig Zeit zur Verfügung stand, so ist die Einrichtung der Säle im großen ganzen ziemlich unverändert geblieben. Das ist auch mit jenen beiden Räumen der Fall, die im vergangenen Jahre die Stucksche Sonderausstellung enthielten. Diesmal ist im vorderen größeren Saale eine Kollektion von Werken Oscar Zwintschers, im zweiten kleineren eine von Ludwig Dill untergebracht. Der Charakter der letzteren Werke in ihrer überwiegenden Weichheit und dekorativen Beschaffenheit paßt sich gut ein, während die Zwintscherschen Bilder auf dem von Stuck für seine eigenen Zwecke geschaffenen Hintergrunde leider keinen voll harmonischen Eindruck zu erzielen vermögen. Freilich, ein Kunstwerk wie Zwintschers Pietà würde überall nicht nur sich selbst halten, sondern auch Stimmung um sich verbreiten. Aber auch dies wundervolle Stück kommt nicht zur vollen Geltung, zumeist freilich infolge der nahen Nachbarschaft zahlreicher andrer starkfarbiger Werke, mögen deren künstlerische Qualitäten auch noch so bedeutend sein. Ein solches Werk schreit förmlich nach Vereinzelung, nach Ausscheidung aus all dem hellen, unruhigen Ausstellungswesen. Es gehört zu den ergreifendsten Darstellungen der Marienklage, die ich kenne. Das Bild ist mittelgroß im Querformat. Auf weißem Laken ist der abgezehrte Körper des Heilandes hingestreckt, wirr fließt das Haar auf das Kissen hernieder, die Hände sind gefaltet. Hinter dem Lager sitzt die Mutter, nur in Halbfigur zu sehen. Mit ihrer Linken hält sie des Sohnes tote Hände, in die Rechte stützt sich das ältliche, verhärmte Antlitz, dunkel ist das Gewand und schwarz der Hintergrund. Zeichnung, Farbe, Charakterschilderung, der Kontrast zwischen Leben und Tod sind in vollendeter Schönheit und Wahrheit gegeben. Dies eine Werk allein würde Zwintscher zum großen Meister machen. Beweise seiner Vielseitigkeit, seiner Fähigkeit zur Lösung schwierigster Probleme, seines seltsamen poetischen Empfindens sind an dieser Stelle außerdem noch 23 Werke.

Um bei der deutschen Kunst zu bleiben, so ist hier gleich der Kollektion von Ludwig Dill zu gedenken, von dem schon die Rede war. Am reichlichsten sind seine neuesten Studien und Interpretationen nach dachauischen Motiven vertreten, doch reichen die gebotenen Proben seiner Kunst bis in seine Anfänge, die italienische Epoche, zurück. Die übrigen bayerischen Künstler stellen sich als eine Art von Sezessionsausschuß in ihrem eigenen Pavillon dar. Vierzig Künstler mit etwas über sechzig Werken. Samberger darunter, Uhde, Zügel, Knirr, Pietzsch,

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH KIRCHENLEHRER

Vom Jahre 1903. Text S. 68

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH APOSTELKOPF
Studie vom Jahr 1887. Text S. 68.

Kühl, Herterich, Habermann, Corinth. Stuck findet mit der aus seinen geläufigen Motiven zusammengesetzten »Hölle« bei den Italienern wiederum jenen Applaus, der ihm schon im vergangenen Jahre so reichlich zu teil wurde. So hat die bayerische Abteilung neben ihren tüchtigen Darbietungen auch ihre Sensation. Die Stellung Münchens würde vor dem Auslande sicher noch besser herauszuarbeiten sein, wenn man das Prinzip einer allzustarken Exklusivität fallen ließe. Im übrigen ist Deutschland noch durch eine Reihe von Graphikern vertreten. Sie haben in einem internationalen Saale Platz gefunden, den man innerhalb des belgischen Pavillons eingerichtet hat. Es sind Leistungen besten Ranges darunter, so von Adolf Schinnerer, Käthe Kollwitz, Hans Olde, M. Liebermann, Leistikow, Menzel. Walter Zeising schildert in einer Radierung das Innere von Notre-Dame und erreicht in dem kleinen Blatt eine feine Zwielichtwirkung. Fritz Boehle bringt u. a. einen kräftig aufgefaßten hl. Hieronymus.

So viel von der deutschen Kunst. Die belgische, in deren Heim wir uns soeben noch befinden, nimmt darin nicht sonderlich viel Platz weg. Eine Reihe von Graphikern wirkt bedeutend, so Baertsoen, Delaunois, James Ensor, letzterer mit allerlei verrückten Phantasien. Den größten Saal erfüllen Werke von Franz Courtens. Sie bilden einen Glanzpunkt der Ausstellung überhaupt. Unter seinen 33 mit mannigfachsten Schönheiten der Auffassung und der Durchführung einander übertreffenden Werken hebe ich den »Weg am Kreuze« hervor. Eine zartgraue Winterlandschaft mit wunderbarer Malerei der Schneeluft; ein Mann zieht mit seinem Fuhrwerk, dem zwei Frauen folgen, langsam an einem Wegkreuze vorüber.

Einen kleinen Saal des belgischen Pavillons hat die Société des Peintres-graveurs français eingeräumt erhalten. Von ihren Zugehörigen erwähne ich Jean François Raffaelli, Louis Legrand, Charles Cottet. Marcel Beltrand bringt eine radierte Nachtstimmung aus Notre-Dame. Auguste Lepère schildert die Kathedrale von Amiens und erfüllt den Vordergrund mit wüstem Getümmel einer Revolutionsszene. Eindrucksvoll ist die weiß gehöhte Radierung eines Christuskopfes von Jacques Beltrand. A. Gery-Bichard zeigt eine alte Frau vor einem Kruzifix in herbstlicher Landschaft. Der Sturm reißt die Blätter ab. Die Radierung ist trotz ihrer einfachen Mittel nach meinem Gefühl allzusehr auf Effekt gearbeitet. Überaus fein in der Wirkung sind die Gipsographien von Pierre Roche, darunter Christus, der auf den Wellen wandelt und eine Pietà. Das letztere kleine Blatt wirkt fast wie ganz zartes Relief; die Figur der Gottesmutter ist vorzüglich durchgeführt, eigentlich besser als der der Modellierung zu sehr entbehrende Christuskörper. Duftig wirkt der leicht violett angelegte Fond. — Außerdem ist die Kunst Frankreichs durch einige Sonderausstellungen vertreten, von denen der Saal mit Werken Gustave Courbets einzelnes enthält, was veraltet wirkt, vor allem aber eine Reihe von wundervollen Landschaften, voll Farbentiefe und herrlicher Stimmung. Auch Alfred Philippe Roll hat eine reiche und interessante Kollektion ausgestellt, ebenso Pierre Auguste Renoir, von dessen Bedeutung eine Anzahl der zur Schau gebrachten Werke freilich nicht den vollen Begriff gibt.

Der rechteckige Repräsentationssaal, gleich hinter dem Eingange des Hauptgebäudes, muß in diesem Jahre auf den großartigen Schmuck seiner von Aristide Sartorio gemalten Fresken verzichten. Die Stadt Venedig, der sie vom Könige von Italien geschenkt sind, hat sie als großartiges Beispiel italienischer Kunst auf die Ausstellung nach Buenos Aires geschickt. Dafür sind die Wände mit einer Anzahl erlesener Werke aus verschiedenen Ländern geschmückt. Mehreres aus Spanien ist dabei,

so von Antonio Ortiz Echagüe das »Fest der heiligen Patronin von Atzara« (Abb. VI. Jg., S. 188). Den religiösen Inhalt muß man sich in diese farbenreiche Schilderung aus dem spanischen Volksleben hineindenken; was wir sehen, ist eine Anzahl von Frauen in bunten und schwarzen Gewändern, versammelt zu einer Festlichkeit, bei der Obstessen und Weintrinken eine Rolle spielt. Spanien besitzt unmittelbar daneben noch einen besonderen Saal, der charakteristisch und interessant besetzt ist. Verschiedenes war bereits 1909 in München zu sehen, so die große Porträtgruppe »Meine Freunde« von Lopez Mezquita (Abb. VI. Jg., S. 189)., ferner ein Triptychon von A. Zárraga. Das meiste Aufsehen erregen vier Gemälde von Zuloaga, Erzeugnisse seines unserer Art fremden Temperamentes, stark und unbarmherzig in ihrer Realistik, merkwürdig zum Teil in den Farben. Letzteres z. B. bei den »Frauen von Sepulveda«, dieser Studie in Grün und Gelb, mit dem Ausblick in die drunten fern sich ausbreitende Stadt. Das Hauptstück aber sind diesmal »Die Geißler«. Das halbwegs in eine grünliche Verwesungsstimmung getauchte Bild zeigt eine Art von Kreuzesabnahme. Der Körper Christi hängt noch mit dem rechten Arm gefesselt empor, das Blut strömt aus seinen Wunden, einzelne grelle Lichter helfen den Körper modellieren. Vor ihm beugt sich ein halbnackter Mann mit verhülltem Kopf auf die herabhängende Hand tief hernieder, aus greulichen Wunden am Rücken, die er mit der Geißel sich beigebracht hat, rinnt das Blut herab, mit dem sein weißes Gewand ganz besudelt ist. Hinter diesem Manne sehen wir einen andern, der bereit ist, die Geißelung an sich selbst demnächst vorzunehmen. Mehrere Personen rechts und links schauen in verschiedener Bewegung ruhig zu. Das Ganze ist für das Auge und Empfinden des Betrachters ebenso schauerlich, wie das Bild, als Malerei genommen, ein Meisterwerk ist.

Wie bei Zuloaga und zahlreichen anderen Spaniern, so tritt die Neigung für die Schilderung des Volkslebens auch bei den Slaven und Ungarn hervor. Außer der tschechisch-polnischen Gruppe hat auch die bulgarische diesmal einen eigenen Saal. Die Ungarn bewohnen wieder den gleichen, äußerlich übertrieben prächtigen Palast wie im vergangenen Jahr, während die Russen, von denen eine ganze Anzahl da ist, sich in verschiedenen Sälen verteilt finden. Die tschechische Kunst zeigt sich nicht durchweg auf der Höhe, manches Unfeine verdirbt den Eindruck, das gegenständliche Interesse überwiegt nicht

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ST. NIKOLAUS (1902)

Im Friedhof zu Weilheim (Bayern). Text S. 72 o

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH
GRABDENKMAL MANGOLD (1908)

Im Friedhof zu Weilheim (Bayern). Text S. 72 o

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH
GRABDENKMAL WANKMILLER (1909)

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH MUNIFICENTIA (1902)
Fassadengemälde. Text S. 67

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH RELIGIO (1902)
Fassadengemälde. Text S. 67

selten. Aber es spricht sich in ihren Werken eine begeisterte Hingabe an ihre Nation aus, ein erwärmendes Interesse für deren Gemütsleben wie für die Äußerungen der bescheidenen Kultur des Volkes. Wenn uns Joza Uprka in einem Triptychon eine Volksmenge zeigt, die vor einer Marienkapelle ein Loblied zum Preise der Himmelskönigin anstimmt, so weiß er die Empfindungen der schlichten Wallfahrer aufs intimste zu beobachten, aufs verständnisvollste wiederzugeben, und die leuchtenden Farben der Gewänder mit dem vorherrschenden Rot, dessen Wirkung in jeder Abteilung durch eine dunkler gekleidete Figur noch gesteigert wird, erscheinen als Symbol der die Gemüter durchglühenden Andacht. Ganz prächtig ist auch ein Bild von Juljan Falat: »Alte Veteranen«. Es zeigt sechs alte Männer, die in der Kirche neben dem Altar sitzen. Die Figuren sind tüchtig und charaktervoll gegeben, die Nebendinge skizzenhaft behandelt. Eine ebenso wirkungsvolle Impression vom selben Künstler ist ein Kircheninneres. Der Blick in den Chor erscheint ausgeführt, während der Vordergrund in breiter Art hingewischt angedeutet ist. Das Leben des Volkes, als dessen Vertreter zwei in Halbfigur gegebene Kinder erscheinen, schildert in fesselnder Art auch Teodor Axentowicz. — Auch aus Bulgarien, dessen Künstler sich hier in Venedig im ganzen vorteilhafter zeigen als im vergangenen Jahre in München, sind zwei Volksstudien zu erwähnen, welche uns Äußerungen des dortigen religiösen Lebens fesselnd zu schildern verstehen. Beide stammen von Ivan Mrkvicka. Das eine zeigt eine ländliche Hochzeit, bei der die Andacht der Leute trefflich geschildert ist und die Malerei, besonders der Gewänder, Lob verdient. Das andere zeigt die Szene der Segnung des Lammes am St. Georgentage. Im Innern der Kirche, deren Architektur als Fond dient, spricht der Pope den Segen über das am Kopf mit zwei brennenden Lichtchen geschmückte Lämmlein, das ein Bauer ehrfurchtsvoll und andächtig in seinen Armen darreicht. Die bulgarische Kunst zeigt mit solchen Werken, daß sie sich in einer aufsteigenden Bewegung befindet, und seit den wenigen Jahren des Bestehens der dortigen »Künstlergenossenschaft« und der »Modernen Kunstgenossenschaft« immerhin zu Leistungen gelangt ist, mit denen sie sich sehen lassen darf. Eine gewisse obere Grenze, die zunächst kaum überschritten werden dürfte, wird nach der Analogie der benachbarten Kunstregionen sehr wahrscheinlich auch bei der bulgarischen Kunst vorhanden bleiben,

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH VOTIVBILD (1890)

Text S. 68

Sie wird dieselben Vorzüge und Mängel behalten, die wir bei der tschechischen Kunst und auch bei der ungarischen beobachten.

Die Innenwirkung des ungarischen Pavillons hat infolge der Zerteilung des Raumes in eine Menge von kleinen Kabinetten den ehemaligen Reiz leider eingebüßt, wofür freilich die Möglichkeit gewonnen ist, weitaus mehr Bilder zu hängen und diese unter verbesserte Lichtverhältnisse zu bringen. Die allgemeinen Qualitäten der ungarischen Ausstellung stehen auf der Stufe des Mittelgutes, einzelnes artet in rohe Buntheit aus. Werke wie die Porträts von Géza Farago, G. Glatter, C. Ferenczy, die Stilleben von Pentelei Molnár, die Landschaften von Kosztolányi, Szlányi oder Bosznay zeigen Temperament und Können. Vom letzteren interessiert an dieser Stelle das Bild einer Kirche mit hölzernem Turm. Auch zwei Volksszenen religiösen Inhaltes fehlen nicht. Das eine Bild, von Robert Nàdler, zeigt eine Schar lebhaft gekleideter Landmädchen, die von der Kirche, noch erfüllt von den empfangenen Eindrücken, heimkehren. Zemplényi Tivadar schildert in einem Gemälde, das sich im Besitze des ungarischen Staates befindet, die Verehrung des Kreuzes am schmerzhaften Freitage (Abb. S. 57). Ganz vorzüglich sind die offenbar irgend einer kleinen Stadt entnommenen Volkstypen. Gut ist die Luftstimmung des Kircheninterieurs gegeben, während ich mich nicht entschließen kann, das Kolorit für besonders fein zu halten. Recht umfangreich ist in der ungarischen Abteilung die Gruppe der Aquarelle und Pastelle, die sich durchgängig durch größere Feinheit vor den Ölmalereien auszeichnen. Als gediegene Bildnismaler seien Arpád Vida, Rippl Rónai hervorgehoben, Nádler, Raáb liefern tüchtige Landschaften. Garzó läßt uns in zwei Kircheninterieurs blicken, ohne freilich sonderlichen Eindruck zu erzielen. Nicht vergessen sei, daß die Ungarn auch eine umfangreiche Gruppe graphischer Kunst, einige gute Skulpturen und eine Auswahl gediegener Werke der angewandten Kunst (Spitzen, getriebene und gestochene Metallarbeiten, Keramiken) ausgestellt haben, letztere leider in sehr beengten und schlecht beleuchteten Räumen.

Von den Werken der Russen erregt eigentlich nur eins wesentliches Interesse, und zwar eine Skulptur. Das ist umso bemerkenswerter, als die Gruppe der Plastik im ganzen diesmal nur verhältnismäßig wenige umfaßt, die zumeist sich in den gewöhnlichen Bahnen des Porträts, der Allegorie, des Tierstücks bewegen. Aber auch sonst gehört es ja hier wie an anderen Orten zu den Seltenheiten, wenn es einmal ein großmonumentales Stück zu

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH GERMANIA (1899)

Text S. 67

bewundern gibt. Dasjenige, wovon hier die Rede, ist von Teresa Feodorowna Ries. Es ist eine große Gruppe, betitelt »Die Seele kehrt zu Gott zurück« — dasselbe Werk, das schon 1907 eine Zierde des Münchener Glaspalastes war. Gedacht als Grabdenkmal für einen Jüngling, wagt es sich an das Problem, der Gestalt Gott-Vaters körperliche Erscheinung zu geben. Zu dieser schafft es den Kontrast einer menschlichen Figur, unternimmt also die Zusammenstellung stärkster Gegensätze, die doch durch Gedanken und Linie zur Harmonie verschmolzen werden. Die Verkörperung der Gottheit nimmt nur bei Kopf, Armen und Händen deutlichere Gestalt an, das übrige, von langem Gewande umhüllt, zerfließt ins Ungewisse. Klar hebt sich von dieser Gestalt, die den Hintergrund bildet, der schlanke jugendliche Akt ab, auch er eigentlicher Wirklichkeit entkleidet, die Seele, die von den Händen des ewigen Vaters liebreich emporgezogen wird. Den Übergang von der weichen Bestimmtheit des einen Körpers zu der Unbestimmtheit des andern bildet ein dünner Schleier, der über die Mitte des Aktes hinläuft und nach unten sich verliert. Das imposante Werk gehört zum Bedeutendsten, was die Ausstellung überhaupt bietet, in der Ausführung — hier sehen wir es nur in weißem Gips — müßte es noch weit großartiger wirken.

Außer den besprochenen Staaten ist einiger anderer kurz zu gedenken. So Norwegens, Dänemarks, der Schweiz und besonders der amerikanischen Vereinigten Staaten, die mit einer reichen Ausstellung von Radierungen Joseph Pennels hervortreten. Aus seinen englischen Motiven erwähne ich einen Blick auf die Londoner St. Paulskirche und einen auf die Westminsterabtei; aus den französischen Blättern solche mit Studien aus Rouen und Amiens, alles Radierungen und Mezzotintoblätter von der bekannten virtuosen Auffassung und Durchführung, die diesem Künstler eigen sind. Auch nur in Kürze kann die holländische Ausstellung erwähnt werden, deren wichtigste Bestandteile die prachtvolle Gruppe von Werken des Joseph Israëls ist. — Großbritannien nimmt wiederum seinen eigenen Pavillon ein, besitzt aber auch innerhalb des Hauptgebäudes einen Saal mit der Sonderausstellung von Schöpfungen John Laverys, allermeist Bildnisse, wundervollste Stücke darunter, auch vereinzelte Landschaften nach marokkanischen Motiven und ein paar historische Stücke von tiefer Auffassung. Die übrigen Engländer bieten teils Ölmalereien, teils Aquarelle. Ein zarter Schmelz ist vielen dieser Werke eigen; die Schotten treten bedeutend hervor. In ein »Baptisterium« führt uns ein Aquarell von Charles James Lauder: im Vordergrunde ein bronzenes Taufbecken, zu dessen grüner Patina mildfarbige Wandmalereien den vornehmen Hintergrund bilden. Auch die englische Skulpturenabteilung ist gut und nicht zu kärglich beschickt. — Aus Österreich erfüllen Landschaften, figürliche Studien und einige der bekannten dekorativen Phantasien von G. Klimt einen Saal, der von vielen vor allem bewundert wird. Einen anderen Raum hat die Stadt Triest ihren Künstlern eingerichtet.

J. HUBER-FELDKIRCH EXLIBRIS

So haben wir uns Italien genähert, und verweilen bei einer Reihe von Sonderausstellungen dortiger Künstler. Farbensprühend, voll harmonisch durchgebildet bei stark impressionistischer Art, sind die Werke des 1886 im Alter von 62 Jahren verstorbenen Adolf Monticelli. Zu den noch Lebenden, die mit Sondergruppen bedacht sind, gehört Italico Brass, der

JOS. HUBER-FELDKIRCH ▫

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — DIE EKSTASE DES HL. FRANZISKUS (1909)

Deckenbild in der hl. Geistkirche zu Weilheim. *Text S. 68*

eigentlich kein Italiener, sondern aus Görz gebürtig ist und in München und Paris studiert hat. Aus der Reihe seiner feinen venezianischen Studien greife ich die Schilderung einer Prozession junger Mädchen heraus, um des Gegenstandes willen, wie in Anerkennung der gefälligen Stimmung auf Schwarz und Weiß. Francesco Sartorellis Landschaften sind Erzeugnisse eines Autodidakten, der zur Malerei überging, nachdem er zuvor Arzt werden wollte und Musiker gewesen war. Seinen Werken ist ein prächtiger Goldton eigen, der durch den braungoldigen Plüsch des Wandbezuges in vornehmer Art gesteigert wird. Andere Sondergruppen bieten Ferruccio Scattola, Giuseppe Miti-Zanetti, Onorato Carlandi, Filippo Carcano (von dessen Werken ich zwei Schilderungen des Domes von Mailand hervorhebe). Endlich gilt eine Sonderausstellung dem Andenken des Neapolitaners Francesco Netti. Von den übrigen sehr zahlreichen Italienern sei Cairati genannt, der zwei Studien aus dem bayerischen Gebirge gebracht hat. Duilio Korompay schildert eine nach einer Dorfkirche ziehende Prozession. Aus Ligurien bringt Giuseppe Sacheri tüchtige, temperamentvolle Landschaften. Aus Venezien zeichnen sich u. a. wieder die Landschaften der beiden Ciardi aus. Der Lombarde Antonio Rizzi gibt eine tiefsinnige, ergreifende Impression nach dem Trauermarsch aus Beethovens Eroica. Keinen stärkeren Gegensatz kann man sich zu dergleichen denken, als die schillernden Farbenkunststücke des aus Toscana stammenden Landschafters Plinio Nomellini und einzelner derselben Gruppe angehörigen Pointillisten. Auf die Skulpturen, die Graphiken und die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Italiener kann nur mit allgemeiner Anerkennung verwiesen werden.

Ganz besondere Hervorhebung aber verdient der Umstand, daß die Leitung der venezianischen Ausstellung die letzten beiden Säle ihres Hauptgebäudes ihrem jungen Nachwuchse zur Verfügung gestellt hat. Die »Gioventù«, die hier zu Wort kommt, versteht zu malen, auf den Gebieten der Plastik und der Graphik Dinge zu zeigen, die für die Zukunft Bestes hoffen lassen. Im Zu-

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH
Votivkapelle der Grafen Otting auf Wisentfelden (1906)
Text S. 72

sammenhange der vorliegenden Betrachtung kann ich nur drei Werke einzeln nennen. Archimede Bresciani malt eine ländliche Prozession mit schöner Stimmung. Als tüchtiger Porträtist erweist sich G. B. Nodari mit dem Bildnisse eines Erzpriesters. Fein ist das edle, vornehme Gesicht gegeben, voll und schön wirkt der warme Ton des dunkelroten Sammets im Verein mit einem zart leuchtenden Fond. Giuseppe Carosi endlich hat den Versuch zu einem Kopfe Gott-Vaters gemacht, mit viel Malerei von Bart und Haar, das Ganze in einer bläulichen Stimmung gehalten, immerhin nicht ohne eine gewisse Größe. Diese paar Beispiele und dazu die Mitteilung, daß auch das meiste übrige, was diese beiden Säle enthalten, dem Range der Ausstellung im ganzen angemessen ist, möge genügen, um zu zeigen, daß die Leiter der Kunst der Stadt Venedig dieser Werdenden mit Recht sich annehmen.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. — Format, Ausstattung, Richtung, Redaktion und Verlag, wie bei vorliegender Zeitschrift, zu welcher der Pionier eine willkommene Ergänzung bildet. Preis des Jahrgangs inkl. Frankozustellung M. 3.—.

DIE JAHRESMAPPE 1910
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

In diesem Jahre mußten die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst etwas länger als gewöhnlich auf ihre Vereinsgabe warten. Diese Verzögerung, welche sich durch unvorhergesehene Hindernisse in der Herstellung ergab, weckte verschiedentlich gespannte Erwartung. Und wahrlich — diejenigen, welche sich heuer von der Mappe etwas besonderes versprachen, werden nicht enttäuscht sein. Einerseits haben Architekten, Bildhauer und Maler in gleicher Weise eine große Anzahl Reproduktionen hervorragender Kunstwerke, die alle zu veröffentlichen der beschränkte Raum leider nicht zuließ, der Jury unterbreitet, anderseits hat die Gesellschaft keine Kosten gescheut und für die einzelnen Werke eine Reproduktionstechnik gewählt, welche die Schönheit der Arbeiten jeweils möglichst vollkommen und ungemindert zur Wirkung bringt. So ist die diesjährige Jahresmappe ein sprechender Beweis für die Weiterentwicklung der Mappe als solcher, ein überaus erfreuliches Dokument für die Aufwärtsbewegung in der christlichen Kunst und ebendadurch eine Rechtfertigung des Arbeitsmodus der Gesellschaft.

Es kann an dieser Stelle unsere Aufgabe nicht sein, die Abbildungen kritisch zu beleuchten, dies umsoweniger als dieselben ja in der Mappe selbst von Professor Dr. Baur, Tübingen, eine entsprechende Würdigung erfahren, doch seien wenigstens die in der Mappe vertretenen Künstler nahmhaft gemacht. Auf zwölf Foliotafeln in Kupferdruck, Mezzotinto und Lichtdruck und in 37 Textbildern stellen sich der Öffentlichkeit mit ihren Werken vor die Architekten: Carl Colombo, J. Fuchsenberger, Hans Grässel, August Hardegger, Stephan Mattar, Carl Moritz und J. Schmitz; die Bildhauer: Hans Brandstetter, Thomas Buscher, Franz Cleve, Joseph Faßnacht, Georg Grasegger, Ferdinand von Miller, Hans Miller, Franz Rank, Heinz Schiestl, Hans Sertl, Ludwig Sonnleitner, Hermann Taglang und Chr. Winker; die Maler: Franz Fuchs, Wynand Geraedts, L. Glötzle, Otto Hämmerle, F. Kräutle, Fr. Kunz, Leo Samberger, Franz Schilling, Alphons Siber und Theodor Winter.

Es kommt nicht selten vor, daß die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in der Bezahlung des Beitrages von M. 10.— und in der dadurch bedingten Gegenleistung seitens der Gesellschaft in Form der Jahresmappe eine Art Kauf erblicken.

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH LANDHAUS MANGOLD (1907)

In Töllern bei Weilheim. Text S. 72

Diese Anschauung entspricht natürlich nicht dem rein idealen Zwecke der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Diese will kein Geschäft sein, dessen Handelsartikel die Mappe ist. Die Idee, aus welcher die Gesellschaft hervorging, war, die Gebildeten zur Pflege und Förderung der darniederliegenden christlichen Kunst zu sammeln. Die Durchführung dieses schönen Programms verlangt naturgemäß die Mitarbeit aller derjenigen, welche ihre Sympathie mit demselben durch den Beitritt zur Gesellschaft bekundeten. Eine solche Mitarbeit ist aber — sprechen wir das harte Wort aus — ohne Opfer nicht denkbar. Deshalb hat die Gesellschaft den geringen Mitgliedsbeitrag von M. 10.— eingeführt. Er ist so niedrig, um auch den Minderbemittelten den Anschluß an die Gesellschaft zu ermöglichen, um auch jenem, der nicht in der Lage ist, Großes für die christliche Kunst zu tun, Gelegenheit zu geben, sich an der christlichen Kunstpflege zu beteiligen, um endlich durch einen allgemeinen Zusammenschluß der christlich Fühlenden das vorgesteckte hohe Ziel zu erreichen. Nachdem von der gegnerischen Seite große Opfer gebracht werden, um mittelst der Kunst unheilvollen Einfluß auf das Volk zu gewinnen, darf die Pflege der christlichen Kunst nicht mehr einigen wenigen überlassen bleiben, jeder muß nach seinen Kräften an der Verbreitung einer gesunden Kunst mitwirken. Dazu geben gerade auch die Blätter der Jahresmappe Gelegenheit. Diese Blätter sind zu Geschenken nicht ungeeignet, da sie mit Rahmen versehen einen recht würdigen, schönen Zimmerschmuck bilden. Im übrigen hat die Jahresmappe den Zweck, die Werke der christlichen Künstler bekannt zu machen und den Vereinsmitgliedern an der Hand dieser Werke die Beurteilung des christlichen Kunstlebens unserer Tage, ganz besonders aber eine richtige Auswahl der Künstler bei Aufträgen zu ermöglichen. Gleichzeitig können in derselben die Kunstfreunde eine Art Rechenschaftsbericht der Künstlermitglieder erblicken.

Obwohl die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst an den Idealismus ihrer Mitglieder appelliert, so ist doch zu sagen, daß sie denselben in der Jahresmappe eine Vereinsgabe bietet, die an Wert — rein materiell gerechnet — den geringen Beitrag weit übertrifft. Dürfte sich die Gesellschaft nicht eines immerhin ansehnlichen Anschlusses erfreuen, so wäre es ihr überhaupt nicht möglich, ihren Mitgliedern durch diese vornehme Publikation, deren künstlerischer Charakter auch von den Gegnern als hoch stehend anerkannt wird, Freude zu machen und ihnen außerdem noch andere Vorteile zu bieten. Ws.

LAUENSTEIN-NACHLASS AUSSTELLUNG UND STÄDTEBAU-AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Die Kunsthalle brachte eine Lauenstein-Nachlaßausstellung[1]); es war leider nur eine solche und zeigte darum nur ganz vereinzelte Werke, die der weitbekannte, gewissenhafte Künstler als »fertig« (in dem eingeschränkten Sinne gegenüber der unerreichbaren Vollkommenheit) hinzustellen gewagt hätte. Immerhin aber genügte sie, um einerseits einen Überblick über den Umfang seiner Tätigkeit zu geben, anderseits viele seiner Werke in ihrem ersten Entstehen und vorbereitenden Werden zu zeigen.

Lauenstein war in erster Linie christlicher, insbesondere auch kirchlicher Maler und gehörte, unter ihnen hervorragend, zu den Düsseldorfer Nazarenern, die sich an die großen Gründer der Schule, zunächst Philipp Veit und Friedrich Overbeck, anschlossen, ohne ihnen bis ins einzelne zu folgen oder sie zu imitieren; vielmehr gaben sie Düsseldorfer und persönlichen Richtungen und Neigungen Raum; vor allem wahrten sie das Recht der Farbenkraft, auf die Veit und Overbeck, sei es aus Absicht oder, wie es bei Veit der Fall sein dürfte, mit dem zunehmenden Alter immer weniger Wert legten. Die einzelnen Werke Lauensteins dieser Art waren teils für das Gotteshaus bestimmt, teils als Andachtsbilder und frommer Schmuck für das christliche Wohnhaus, naturgemäß besonders für das Schlafzimmer. Großen und größten Formates sind seine Altarbilder, die selbstverständlich in der Ausstellung fehlten oder nur durch Skizzen vertreten waren. Zahlreicher, teilweise aus Privatbesitz, waren die Andachtsbilder, farbige und skizzierte, vorhanden; manche zeigten eine außerordentliche Frische bei wohltuender Sinnigkeit.

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ST. GEORGSFENSTER
Vom Jahre 1905

In zweiter Linie war Lauenstein Porträtmaler und hatte als solcher besonders für Kinderporträts lange einen hohen Ruf. Dieser schwand oder verengerte sich vielmehr auf einen kleinen Kreis, als man aufhörte, Idealisierung, Liebenswürdigkeit und dementsprechend sorgfältigste Ausführung so, wie es Jahrzehnte lang der Fall gewesen war, als ganz besondere Anforderungen an das Porträt, namentlich an das Familienporträt »für die gute Stube« anzusehen. So kommt es, daß man seine gewissermaßen historisch gewordenen Porträts der älteren Zeit am liebsten sieht; einige von diesen befanden sich in der Ausstellung.

Endlich bekundete Lauenstein seine Zugehörigkeit zu Düsseldorf durch seine Landschaften, ohne deshalb unter die Landschaftsmaler gezählt werden zu dürfen. Er konnte ja das Landschaftliche für seine sonstigen Arbeiten nicht entbehren, auch nicht für manche Porträtbilder, und es entspricht seiner Gewissenhaftigkeit und seinem Studium älterer Künstler, daß er auch die Landschaft als solche in die Gewalt seines Pinsels zu bringen sich bemühte. In der Ausstellung zeigte sich das Landschaftliche besonders in den Bleistiftzeichnungen.

Die Zeichnungen führen zum Werden seiner Werke hinüber. Sie zeigen uns einerseits die sichere Hand des begabten und geübten Zeichners, anderseits den unermüdlichen, gewissenhaften Fleiß, mit dem das scharfe Künstlerauge jedes Kleinste scharf zu erfassen sich bemühte, und mit dem der nichts geringschätzende Künstler das Wahrgenommene, mochte er es in der Wirklichkeit oder nur mit dem geistigen Auge erschauen, unter Benutzung all der Vorteile, die der weiche Bleistift dem Führenden gibt, zu Papier brachte. Neben den landschaftlichen Zeichnungen (z. B. Heimbach, wo die Natur, Niederlahnstein, wo besonders das Bauliche zur Geltung kommt) brachte die Ausstellung auch zeichnerische Entwürfe zu Historienbildern (z. B. einen Entwurf zu einem »Spaziergang der hl. Familie« und einer »Darstellung im Tempel«). Es fehlte aber auch nicht die Federzeichnung (z B. »St. Elisabeth«).

Vielfach gefördert wurde das Werden seiner Werke, sowohl die innere Konzepition, als auch der Aufbau und die Ausführung, durch das Studium der Alten. Er war nicht wie jener Quidam, der da sagte: »Ich bin von keiner Schule; kein Meister ist, mit dem ich buhle«, und für den dann Goethe sein Sprüchlein schließt: »das heißt, wenn ich ihn recht verstand: ich bin ein Narr auf eigene Hand«. Auch die neuesten Quidams dieser Art konnten Lauenstein, und auch andere noch, nicht irre machen. Lauenstein aber als Künstler beschränkte sein Studium der Alten nicht auf das Lesen von Büchern und das Schauen von Originalwerken und Reproduktionen, obschon auch dadurch viel gelernt werden kann, sondern er studierte, den Pinsel in der Hand führend. Die Ausstellung brachte eine ziemlich große Anzahl solcher Kopien älterer Meister. Er wählte die verschiedensten, solche, die seiner Natur entsprachen, und solche, die widersprachen; man erkennt, wie er sich in den einen liebevoll vertiefte, des anderen Größe mit einer Art inneren Knirschens, aber mit umsomehr Gewissenhaftigkeit seinen Arbeiten nutzbringend zu machen suchte; man sieht auch das Ringen seiner für das Weiche gebauten Hand mit den starken und selbst überstarken Zügen gewisser Alten.

Und zwischen den Kopien hängen in gleichen Formaten die Skizzen und Entwürfe zu eignen Arbeiten, oft so verwandt den Kopien, daß man sie darunter zählen möchte, entfernt von den durchgerungenen fertigen Werken, die er sein eigen nennen durfte. Von ganz besonderem Interesse waren vier Entwürfe zu dem Altarbilde der Andreaskirche zu Düsseldorf, das die Kreuzigung des hl. Andreas zum Gegenstande hat. Zwei Skizzen zeigen den alten theatralischen Aufbau mit bedeutsamen Posen der umgebenden Personen, ja zum

[1]) Heinrich Lauenstein war geb. zu Hüdesum bei Hildesheim; aus der Handwerkertätigkeit als Dekorationsmaler ging er im Jahre 1860 zur Kunstmalerei über und gehörte von da an, zuerst als Schüler der Kunstakademie, zuletzt und bis zu seinem Ende als Lehrer derselben, ununterbrochen der Stadt Düsseldorf an; sein Ruhm stützt sich besonders auf seine großen Altarbilder; die letzten sind der Tod des hl Andreas für die Andreaskirche zu Düsseldorf und der Tod des hl. Johannes für die Rochuskirche ebenfalls zu Düsseldorf.

JOS. HUBER-FELDKIRCH — GLASFENSTER (1910)

Entwurf für Monheim. *Text S. 71*

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH FRANKEN (1909)
Glasgemälde. Text S. 70

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH SCHWABEN (1909)
Glasgemälde. Text S. 70

Teil des hl. Andreas selbst. In einer dritten Skizze ist dieses Theatralische aufgegeben, aber indem das Wirkliche, das Packende einer solch wilden, gewissermaßen nicht amtlichen Kreuzigung von dem Künstler noch vergebens angestrebt wird, erscheint sie fast schwächer als die beiden ersten. In der vierten endlich ist die Bewegung der Wirklichkeit gefunden, ja bis zum Naturalismus und hie und da selbst zum Realismus gesteigert; hier sieht man deutlich, wie der bescheidene Meister um seines Werkes willen zur Selbstverleugnung schritt und seinen Kollegen Eduard von Gebhardt zu Rate zog, dessen Art ihm sonst so ferne lag. Es konnte aber nicht ausbleiben — und die nämliche Gewissenhaftigkeit führte dazu —, daß die Ausführung ins Große für den Altar Milderungen in mancher Beziehung, in Bewegung, Ausdruck, Färbung, gebracht hat.

So hat die Ausstellung zweifellos dem Kennen des Meisters gedient. Wer ihn freilich in seinen fertigen Werken kennen lernen will, muß diesen nachgehen und sie in den Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden (z. B. der Kunsthalle in Sigmaringen) und in den Privathäusern aufsuchen, und er wird zu seiner Ehre auf ihn den Spruch beziehen: Und ihre Werke folgen ihnen nach.

Nachdem die Sonderbund-Ausstellung den südlichen Teil des Kunstpalastes eingenommen, hielt in die nördliche Hälfte einschließlich des großen Mittelsaales und der Obergeschosse die Internationale Städtebau-Ausstellung ihren Einzug, die nach ihrem Scheiden von Berlin von Nah und Fern, namentlich aber aus den Großstädten und kleineren Gemeinwesen des Westens äußerst kostbare und für die weiteren Entwicklungen unschätzbar wertvolle Beiträge erhalten hat. Sie zeigt das gleichsam naive Hervorwachsen der alten Städte,

J. HUBER-FELDKIRCH A. M. MONACENSIS (1909)
Glasgemälde. Text S. 70

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH BAYERN (1909)
Glasgemälde. Text S. 70

die Hindernisse, welche dieses Hervorwachsen für späteren Ausbau mit sich brachte, zeigt die niemals wieder gut zu machenden Fehler, die im neunzehnten Jahrhundert zur Zeit des rapiden Anwachsens und Hervorschießens der Großstädte gemacht worden sind, illustriert aber auch aufs anschaulichste die Mittel und Wege, die helfen können und sollen, die alten Fehler nicht zu vergrößern oder zu wiederholen und neue Fehler, wie sie aus Erfahrung und Erwägung als bedrohliche konstruiert werden können, nicht zu machen. Es handelt sich da — und man fühlt das von Schritt zu Schritt — um Wohl und Wehe der Menschheit, des Säuglings wie des Schulkindes, der Arbeitenden wie der Greise, der Gesunden wie der Kranken, ja um die Ehre und Sicherheit der Verstorbenen. Das meiste freilich liegt außerhalb des Rahmens dieser Zeitschrift und darum kann auf die überreiche Fülle des einzelnen nicht eingegangen werden. Das eine aber soll, auch abgesehen von der Notwendigkeit, eine Ausstellung von solch außerordentlich großer Bedeutung nicht unerwähnt zu lassen, als hiehergehörig hervorgehoben werden: Auch in den großen Stadtanlagen, in den ganz neuen Gründungen wie in den Erweiterungen älterer Städte, ist durchweg für die kirchlichen Gebäude ihre zentralisierende Bedeutung auch schon durch ihre Lage festgehalten, ja erhöht, und zwar nicht bloß, weil sie mehr oder weniger monumentale Gebäude sind. Daß das nicht überall sofort in die Augen springt, hat teils historische, teils topographische Gründe, teils hängt es mit der Verteilung der verschiedenen Religionsbekenntnisse zusammen, die auch beim besten Willen nicht immer und überall für die Lage und Gestaltung ihrer kirchlichen Bauten und deren Zubehör uneingeschränkte Rücksicht aufeinander nehmen konnen. Unter den histo-

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH VERGLASUNG (1908)
Text S. 71

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH VERGLASUNG (1908)
Text S. 71

rischen Gründen bieten ein besonderes Interesse und besondere Aufgaben die Eingemeindungen alter, oft höchst ehrwürdiger und unantastbarer Bezirke. In topographischer Hinsicht erstrebt man, so weit es angeht, eine gewisse Höhenlage, ja man scheut die Anlage künstlicher Erhöhungen nicht; man sucht tunlichst freie Lage für die Kirchen oder für Komplexe kirchlicher Gebäude, und es scheint völlig außer Gebrauch zu sein, Kirchen schlechthin in der Straßenflucht zwischen die Häuser einzureihen, so daß nur die Fassaden sichtbar sind. Weitergehend ist man darauf bedacht, den Kirchen, auch den ganz frei liegenden, eine passende und auch gesundheitlich angemessene Umgebung zu gestalten. Das geschieht und soll geschehen nicht nur durch Baumpflanzungen und Rasenanlagen, sondern auch durch Anordnung und stilistische Anpassung der umgebenden Gebäude, mögen sie, wie Pfarrhaus, Küsterwohnung u. dgl., in engster Beziehung zur Kirche stehen, oder als öffentliche Gebäude oder Privathäuser den Kirchplatz umgeben; gerade von dieser Rücksicht auf die Kirchen geben verschiedene ausgestellte Wettbewerb-Entwürfe Kunde. Was da im großen gezeigt wird, kann jeder Dorfpfarrer und Dorfamtmann nach dem Maße seiner Einsicht und freilich auch seiner Mittel fruchtbar verwerten. Bone

HOLMAN HUNT (1827—1910)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand die englische Malerei mit ihren Meistern Hogarth und Reynolds, Gainsborough, Constable und Turner in Blüte; vor allem hatte sie für die Landschaft neue, vielversprechende Wege eingeschlagen und schien damit die Führung für die Folgezeit übernehmen zu wollen. Später wurde das Begonnene in Frankreich durch die Schule von Barbizon allgemein auf die Entwicklungslinie geführt, auf der die Malerei sich auch in unseren Tagen noch bewegt. In England jedoch begann damals Konvention und Schablone zu herrschen. Unzufrieden mit den Grundsätzen und der Lehrmethode der Akademie — für Deutschland denkt man hier an Ludwig Richter — traten 1848 sieben Künstler, sechs Maler und ein Bildhauer, aus und gründeten einen »Sonderbund«, die »Bruderschaft der Präraffaeliten«. Am bekanntesten sind uns von den Gründern Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais und, als der eigentliche Führer — als solcher erweist er sich in seiner vor etwa fünf Jahren in London erschienenen Geschichte der »Pre-Raphaelite Brotherhood« — William Holman Hunt (geb. 2. April 1827 in London). Ihr Programm war: Schaffung von Werken mit geistvollem Gehalt, zu einem edlen, hohen Zweck, mittels sorgfältigster Technik und im engen Anschluß an die Natur, d. i., nach Hunts Auffassung, Arbeit im Freilicht und peinlichste Wiedergabe einer jeden Einzelheit. Selbst gegen jene oben genannten, glänzenden Vorgänger richtete sich ihre Tendenz. In seinem Buche nämlich sagt Hunt im Tone des Vorwurfs: »Im vergangenen Jahrhundert begann die englische Schule ohne die Übung einer sicheren Technik. Reynolds hielt es für richtig, die italienische Schule auf ihrer stolzesten Höhe als Ausgangspunkt für die englische Kunst nehmen zu müssen.« Darum »Los von den Italienern! Zurück zur Natur und zu den Künstlern, die ihr am nächsten stehen, von denen sich also lernen läßt, wie man sich der Natur nahen kann!« Das Studium der vollendeten Renaissancekunst also, vor allem der Anschluß an Raffael erschien Hunt und seinen Freunden als eine Klippe für Vorwärtsstrebende, als ein Anreiz zur Unnatur und zum Schematisieren, und in dieser Anschauung kann man ihnen nicht ganz unrecht geben — hatten sie doch ihre guten Gründe —,

JOS. HUBER-FELDKIRCH INDUSTRIE, KUNST, HANDWERK (1908)
Verglasung. Text S. 71

wenngleich die befürchtete Gefahr für das Genie nicht vorhanden sein kann. So glaubten sie nun, die Spuren der Maler vor Raffael, die Kunst des italienischen Quattrocento, die alles bis aufs Unscheinbarste getreu wiedergibt, aufsuchen zu sollen, und daher ihre selbstgewählte Bezeichnung »Präraffaeliten«. Als Herold und Verteidiger erstand ihnen bald John Ruskin, der begeisterte Idealist, mit seinem Buche Modern Painters und in zahlreichen, zum großen Teil auch in deutscher Übersetzung erschienenen Vorträgen und Abhandlungen.

Und nun die Ausführung des mit so großer Begeisterung Erstrebten! Holman Hunt, mit dem wir uns hier befassen wollen, malte zunächst, neben Illustrationen zu Shakespeare, Bilder, die den bekannten Werken des Franzosen François Millet in einer Beziehung sehr verwandt sind, worin sich das Gemeinsame und zugleich das Richtige der beiderseitigen Anschauungen und Ziele deutlich kundgibt: Hunt gibt typische englische Landschaften mit typischen Gestalten englischer Landleute — vgl. Millets Angelus und Ährenleserinnen, seine Hirtenbilder u. a. —, die jedoch gegenüber den Bildern des Franzosen von ihren Vorzügen dadurch verlieren, daß ihr Schöpfer durch sie, vielleicht zu aufdringlich, irgend eine moralische Lektion erteilen, sie also symbolisch aufgefaßt wissen will. Seine Werke wollte er ja zu einem edlen, hohen Zweck schaffen, während Millet sich von reinem Schönheitssinn leiten läßt und doch auch, ohne eine Tendenz hervorzukehren, eine edle Wirkung erzielt. Daß Hunt sich auch der religiösen Malerei zuwandte, kann nicht wundernehmen. 1854 erregte er auf einer Londoner Ausstellung großes Aufsehen mit seinem bekanntesten Werke »The Light of the World«: Mit einer Leuchte wandelt Christus, das Licht der Welt, umher und pocht, Seelen suchend, an eine Tür. Das Bild brachte seinem Meister einen übergroßen Erfolg; aber seine Grundsätze verboten ihm, diesen auszunützen, sie verlangten auch für Darstellungen aus der Heilsgeschichte engsten Anschluß an die Wirklichkeit, der jenem Bilde noch fehlt, und so durfte sein Entschluß, zu genauen Studien ins heilige Land zu reisen, eigentlich nicht überraschen. Während seines fünfjährigen Aufenthaltes in Palästina war ihm keine Mühe, die zur Verwirklichung seiner Prinzipien beitragen konnte, zu viel; auch hier wieder beobachtete er die geringsten Einzelheiten, einen Christus malte er nicht eher, bis er einen Juden gefunden, der seinen Vorstellungen vom Erlöser entsprach. So kam in sein Schaffen leicht etwas Skrupulöses, und es läßt sich nicht leugnen, daß durch eine so zustande gekommene Anhäufung von Werken antiquarisch-historischer, ja kurioser Art viele seiner Bilder zu sehr geeignet sind, anderes als das gewünschte Interesse zu wecken, und zu wenig die Wirkung hervorrufen, die Hunt ihnen mit soviel Fleiß und Mühe zu verleihen trachtete, nämlich Betrachtung und Beherzigung des religiösen Gehalts. So geht Hunt in der Praxis etwas zu sehr über die rechten Grenzen hinaus; seine Theorie aber, seine Prinzipien: Forderung der Natürlichkeit und eines angemessenen Inhaltes für das Kunstwerk waren in dieser Einschränkung gut, wie auch die durch ihn hervorgerufene Bewegung ohne Zweifel nicht ganz ohne heilsamen Einfluß auf die damalige, in Stagnation geratene englische Malerei war. Mit dem Gange, den die uns als solche eigentlich bekannte präraffaelitische Kunst seiner Genossen, eines Rossetti und Burne-Jones zum Beispiel, genommen, hat Hunt wenig zu tun; er blieb den Tendenzen der Bruderschaft in ihrer frühesten Auffassung zeitlebens treu, allzu getreu. — Holman Hunt starb am 7. September in London.

A. Huppertz

GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1910

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Man weiß schon: da links kommen Adam und Eva, dort rechts die Preußenheldenbilder, dann die schleppenden Arbeiter und hinten die angeklebten Grabesengel. Diesmal gibt's aber doch noch eine neue Einrichtung. Der Oberleiter und gut nationale Eröffnungsredner

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ST. PAULUS

Detail zu einem Mosaik für die herzogliche Begräbniskirche in Dessau
Ausführung in eigener Werkstätte. *Text S 72*

F. Kallmorgen hat nicht mehr Künstlergruppen, sondern nur Künstler aufgenommen, hat also mit einem erstarrenden Partikularismus oder Föderalismus aufgeräumt, zugunsten einer Staatszentralgewalt. Neue Vorteile, neue Mängel! Es gibt also keine lokalen Überblicke mehr, obwohl Düsseldorf allein neben Berlin in den Kommissionen vertreten ist, und obwohl mit den Ungarn, denen man sich schon vorher verpflichtet hatte, eine Ausnahme gemacht ist. Kollektionen von einzelnen Künstlern sind allerdings vorhanden.

Eine solche füllt auch einen Raum der Abteilung für Architektur. Die Charlottenburger Baufirma Jürgensen & Bachmann hat an mannigfachen Aufgaben gezeigt, wie man heute im ganzen vernünftig und gefällig bauen kann, ohne sich mit der Durcharbeitung in den Fensterlösungen, in den Innenräumen der Kirchen usw. besondere Mühe zu geben. Aber mehrere Kirchenexterieurs, zumal für Berliner Vororte, machen sich mit ihren spitzen Türmen ganz nett; und in den neuen Kirchen für Karlshorst und für Lübeck ist den modernen Anforderungen an Baugruppierung recht gut entsprochen. Sonstige Kirchenbauten sind zu erwähnen: für Memmingen und für Ürdingen (Krefeld) von O. O. Kurz, für letzteres auch von L. Paffendorf; daneben für Philippsburg (Lothringen) von A. Kickton, für Spandau von O. Kuhlmann; und Schöneberg (Berlin) würde mit dem Projekte von K. E. Bangert Besseres bekommen haben, als mit dem nunmehr erbauten Ungetüm.

Im Weltlichen dürfte jetzt der Villenbau den Architekten besser liegen als der Monumentalbau. Hier waltet ein Zug, der uns auch im folgenden viel beschäftigen wird: die stärkste Betonung der Einheitlichkeit und hier meist auch zugleich einer Wuchtigkeit. Nur ja nicht durch verschiedenartige Einzelarbeit den Gesamteindruck kleinlich stören! So wird mancher Reichtum dürftig. Der Warenhaus-Entwurf von C. Krause besitzt diese Einheitswucht wohl am stärksten und verbindet dabei die einzelnen Glieder wohl besser, als es z. B. W. Brurein in Rathausbauten tut, während desselben Schule und Schulmuseum für Rostock zu den im besten Sinne schlichten Arbeiten gehört.

Ein Kunstmuseum für Basel von A. Froelich, eine Festhalle für Landau (Pfalz) von H. Goerke, eine Sparkasse für Budapest von B. Möhring und das Polizei-

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ST. PETRUS

Detail zu einem Mosaik für die herzogliche Begräbniskirche in Dessau
Ausführung in eigener Werkstätte. *Text S. 72*

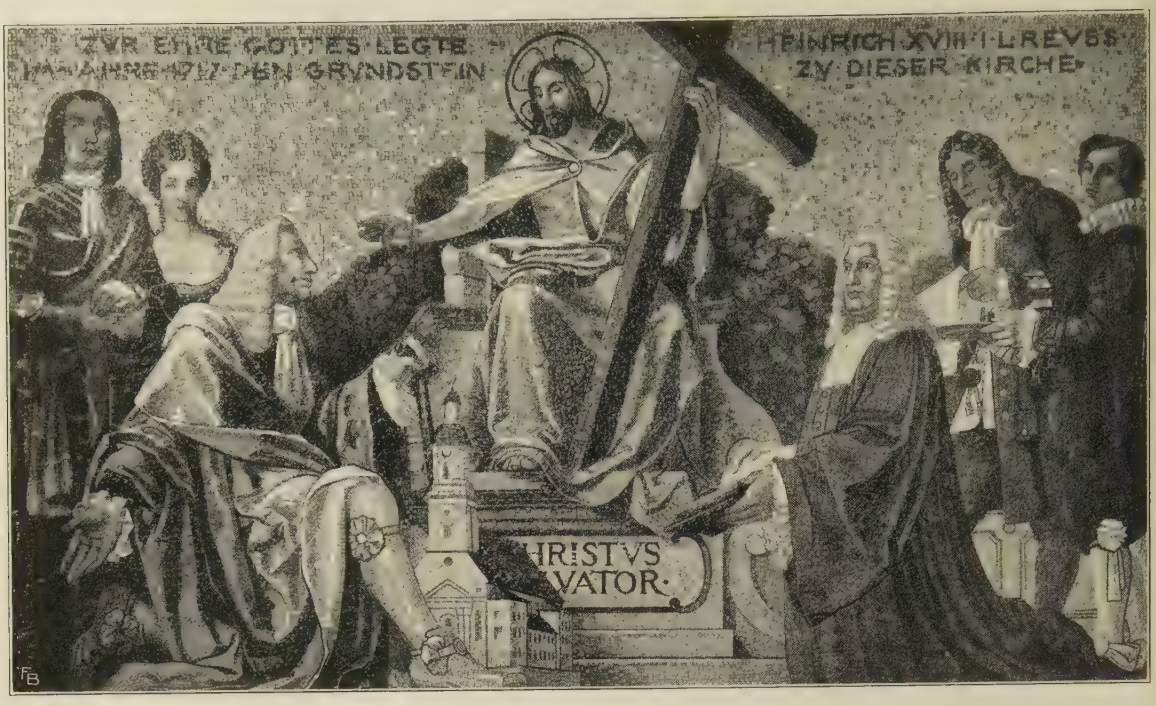
gebäude für München von H. Töbelmann und H. Groß, ferner Umgestaltungen in Berlin von P. Wallot und von R. Zahn, endlich Gemäldefenster von A. Böld (hl. Veronika) und R. Yelin (Minnesang) verdienen Notiz.

Plastik bleibt, wie sie war, und bietet auch nichts für zuhammenfassende Betrachtung. Im Religiösen fällt eine Bildhauerin besonders auf: J. v. Bary-Doussin. Abgesehen von einer kleinplastischen »Reue«, bringt sie ein großes Hochrelief »Kommet her zu mir alle«, das mit seiner Raumrhythmik noch bedeutender sein würde, wäre nicht in den Gesichtern eine Spur von Gezwungenem. Einen Christus als Ganzakt in Bronze, mit der Dornenkrone, »Venio iterum crucifigi«, stellt Aug. Th. M. Schreitmüller aus, von dem auch Kleineres Achtung verdient; ebenfalls einen Christus bringt J. Faßnacht (Abb. S. 7). Ein Taufbecken von H. Schellhorn gehört zum Besten; Genreartiges u. dgl. kommt z. B. von J. Jost (Abendgebet) und Lotte Benter (Kirchgang).

Sogar in Grabfiguren wird manchmal Gutes geleistet, zumal wenn sie ein G. Janensch oder ein H. Wadere macht; H. Macheleidt besteht neben diesen mit Ehren; und J. Bossards umfangreiches Familiengrabmal ist gut durchgearbeitet. Auf einem großen Felsenbau hat A. Canciani seinen »Dante« mit Gruppen von Verurteilten gestellt.

An kräftigem Ausdruck gewichtiger Affekte fehlt es weder in der Zwei-Menschen-Gruppe »Die Wahrheit« von R. König noch in der »Jo« von F. Rosenberg, der »Medea« und der »Schmachtenden« von H. Kühnelt, dem kleinplastischen »Schicksal« von H. Haase-Ilsenburg, der »Walküre« von A. Hußmann. Das Heldenhafte des für Korfu bestimmten »Achilleus« hat J. Götz hauptsächlich durch eine Art Höhenzug gekennzeichnet. Im Lieblichen mag O. Riesch als einer der Jüngstverstorbenen mit seiner »Badenden« voranstehen und mögen W. Haverkamp (»Vom Brunnen«), R. Boeltzig und R. Hölbe (»Versuchung«) und etwa A. Hoffmann (»Junge Mutter«) hervorgehoben sein.

In der Porträtplastik treten E. Herter und S. Wernekinck hervor, die beide auch durch mancherlei Genre u. dgl. interessieren, ferner Franz Hoser. Ein Bildnis mit Sportkostüm von P. Oesten findet mit Recht viel Sympathien; eine Statue Eichendorffs von J. Boese wird sich solche wohl allgemein erringen- ein Relief W. Raabes von E. Müller-Charlottenburg will anscheinend das Elementare dieses Dichters



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — CHRISTUS MIT STIFTERN (1907)

Gründung der Salvatorkirche in Gera. In Mosaik ausgeführt von Th. Rauecker in Solln (München)

durch eine gelungene Einfachheit herausarbeiten. Von F. Pfannschmidt ist Oberhofprediger Dryander porträtiert, von H. Arnheim der Malerradierer R. Steinhausen; M. Schauß und P. Schulz verdienen auch noch Nennung; ebenso Terrakotten von Sophie Burger-Hartmann.

Mehr und mehr macht sich Tierplastik geltend. So schon in persönlichen Kombinationen wie dem »Daniel« von J. Darsow, dem Porträt des Erbprinzen Engelbert von Arenberg mit Hund von H. Hidding und der seelenvollen Gruppe »Unsere Kuh« von E. Schmidt-Kestner. Unübersehbar sind die einzelnen Tierstücke, von E. Freeses »Brasilianischer Jaguar« in belgischem schwarzem Marmor angefangen bis zu all den kleinen und kleinsten Tierchen von zahlreichen Künstlern, unter denen W. Krieger und P. Zeiller erwähnt seien.

In Graphik und Malerei fragt man wohl besonders, wie weit die secessionistische Moderne auf die mehr akademische Gesellschaft eingewirkt hat. Im allgemeinen scheint dies der Fall zu sein hauptsächlich durch ein Streben nach einheitlichem Eindruck. Man geht mehr ins Ganze als in die Teile; man liebt mehr das Schauen als das Beobachten. Und damit verbindet sich ein Interesse an gehaltenen Wirkungen, an einem Piano mit wenigen oder einem einzigen Akzent. Vielleicht hat hier der Geschmack Englands mitgewirkt. Keineswegs ist von der »Secession« auch die Unterordnung der Welt unter das bloß Malerische herübergenommen; es bleibt vielmehr auch die »Liebe zur Sache«. Der »Ausschnitt aus der Natur, gesehen durch ein Temperament«, drängt das »Anekdotische« schon weit zurück; aber die schöpferische Phantasie fehlt nicht, vernachlässigt jedoch gewöhnlich wieder das Detail hinter dem Ganzen. Die Kunst der »Erzählung« ist gering. Auch in der Graphik, in der sie einst so viel geleistet hat, tritt sie umsomehr zurück, als der heutige Reichtum an technischen Verfahren all das Gesagte begünstigt. Das vornehmste von ihnen, der Kupferstich, scheint vor dem Drängen nach einer schnellen und bequem zeichnenden Arbeit beinahe auszusterben. Mischung von Stich und Radierung findet sich in zwei »Stichradierungen« nach alten Malern von dem Meister, der wohl noch am ehesten die gute Griffeltradition vertritt: P. Halm. Er ist diesmal auch mit reinen Radierungen vertreten, und überdies mit einem Schabkunstblatt.

Die farbige Radierung zeigt im Vergleich etwa mit den neuerdings wieder bekannteren französischen Farbenradierungen des 18. Jahrhunderts, wie sehr das Interesse, vielleicht infolge des oben angedeuteten Drängens, vom Teile zum Ganzen und im Zusammenhange damit von Punkt und Linie zur Fläche geht. Die gewöhnliche Radierung ist reichlich vertreten.

Die Lithographie, farblos wie farbig, strebt immer mehr nach künstlerischer Würde. Die zahlreichen Blätter von H. v. Herkomer munden wohl nicht jedem Geschmack von heute; und das Verhältnis vieler anderer Blätter zu diesem würde uns allzulang aufhalten. Die Lithographie auf Aluminium, die Algraphie, findet immer wieder ihre Freunde.

Das Bedeutendste an Zeichnung mehrfacher Art, zugleich überhaupt eine der gewichtigsten Erscheinungen jüngster Zeit, ist die Kollektion Fr. Stassen. Seine vierzehn Federzeichnungen »Parsifal«, dann auch seine acht Lithographien »Rheingold« aus dem »Ring« sind Schöpfungen im besten Sinne. Mehrere Pastelle (z. B. »Morgenfrühe«) schließen sich an.

In der Malerei entfaltet sich nun das Einheitsstreben aufs mannigfaltigste. Meist handelt es sich um die Farbeneinheit, die häufig von Lichteinheit unterstützt wird. Wie markant ist nicht der eine große Helligkeitsakzent, den L. Baehr unter dem Titel »Meine Eisbären« seinen im Schnee fahrenden Kindern gibt! wie sprechend das Blaugrün der »Waldeinsamkeit« von P. Vorgang! All das aufzuzählen, übersteigt unsere Macht; aber die Wiederkehr des nämlichen Strebens in verschiedenen Situationen verdient noch ein Verweilen. Auch zwei

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH VOTIVBILD (1907)

Die Übergabe der nach einem Brande neu aufgebauten Salvatorkirche in Gera. In Mosaik ausgeführt von Th. Rauecker in Solln (München)

Farben werden — in »Blau und Weiß« von H. B. Wieland — so zusammengebracht, als sei nur eine vorhanden. Anderswo faßt statt einer Reihe von Tönen eine Reihe von Bäumen das Ganze zusammen, in H. Liesegangs »Niederrheinischem Städtchen«, oder es wirkt mit durchgehendem Braun-Blau-Weiß eine ebensolche Strichelung zusammen, in einem Bergbilde von H. Dischler. Das Gemälde von K. Heffner »Abend. Englische Landschaft« reizt zu dem Gedanken, daß gerade in dem einheitlichen und von allem Forte so fernen Charakter der englischen Landschaft der Ursprung jener stillen Kunst des Tonigen liege, die von dort zu uns gekommen scheint. Ob aber die slavischen Maler (wie V. Maly »Prozession im Böhmerwald«) und andere Nachbarn das Farbengekreische, mit dem sie dazwischenfahren, aus ihrer Landschaft haben? oder nicht vielmehr ebenso aus einer noch tumultuarischen Kultur, wie die englischen und deutschen Maler das ihrige aus einer beruhigteren Kultur haben.

Einstweilen bedauern wir die Unzugänglichkeit dieser Gründe weniger, als die Unzulänglichkeit unseres Berichts zur Aufnahme all der hübschen Beispiele, aus denen derartiges gefolgert werden könnte, und all der zugehörigen Umstände, wie etwa des tiefliegenden Landschaftshorizontes und teils der Vernachlässigung des Einzelnen, teils des Gezwungenen, das häufig herauskommt, wenn doch ins Detail gegangen wird. Wenige halten neben dem Schauen auch am Beobachten fest, selbst wenn sie sich von einem niedrigen Horizont drücken lassen, wie z. B. Fr. Kallmorgen mit Hamburger Hafenansichten u. dergl.

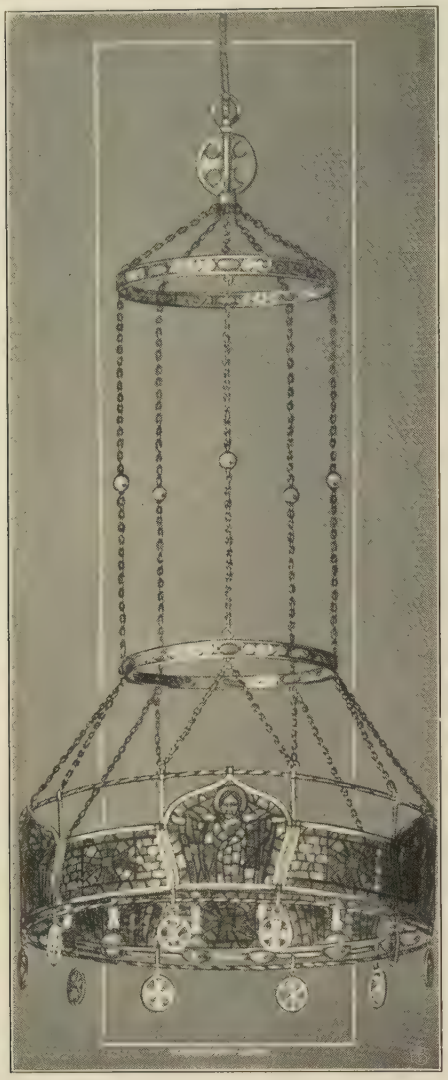
Sonst wirkt Modernitätsspiel wenig herein. Darstellungen mittels Fleckchen oder Großklexe bleiben vereinzelt (J. Goossens, H. Levysohn und mit einem »Mutter und Kind« H. Looschen). Versuche, mit stilisierenden Vereinfachungen recht viel zu sagen, gibt es bei ein paar Landschaften (A. Gerbig »Gebirgsstädtchen«) und bei einem umfangreichen Gemälde, mit dem wir die Reihe der religiösen Bilder beginnen können.

W. v. Beckerath versucht nämlich, das Thema der »Kreuzigung« auf eine möglichst einfache geometrische und koloristische Formel zu bringen. Vier Kreuze, von denen das erste leer ist, das zweite den Heiland, das dritte und vierte je einen Schächer trägt, bilden zusammen mit den Kriegsknechten ein System von elementargeometrischen Formen, zu welchen sich die Farben ebenso elementar auf wenige Nuancen von Grün und von Gelb bis Rot beschränken.

Anders, aber doch auch durch eine harte Einfachheit in Form und Farbe, wirkt das Werk dessen, von dem jeder »Großen« der letzten Jahre ein religiöses Gemälde zur besonderen Ehre gereichte: »Paulus diktiert den Galaterbrief« von F. Graf Harrach. Mag auch manchem der begeistert-strenge Gesichtsausdruck des Mannes am Webstuhle zu sehr gesteigert und manchem hinwieder zu menschlich-natürlich sein: ein durch Ausdrucksmacht großes Kunstwerk ist es jedenfalls.

Zu beiden Bildern tritt in einen »konservativen« Gegensatz das von H. Seeger »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Der Künstler hat uns schon bisher (und auch jetzt) durch Genrebilder von Kindern im Grünen erfreut. Sorgfältig und zart durchgearbeitet wie jene, ist die genannte umfangreiche Darstellung des Heilandes, der vor einer Architektur im Profile sitzend die Kinder empfängt. Wären nicht die Gesichter etwas gar gleichförmig, so würden wir es mit einem ganz großen Meisterwerke zu tun haben. (Seeger ist ein — anscheinend jüngeres — Seitenstück zu R. Eichstaedt, von dessen innigen, aber etwas sentimentalen Genres diesmal »Ein letzter Gruß« zu sehen ist.

Ersichtlich von E. v. Gebhardt beeinflußt sind mehrere Aussteller. So namentlich E. Pfannschmidt; von seinem Wandbild in der Düsseldorfer Matthäikirche »Das Wunder der Speisung der Fünftausend« ist der Karton ausgestellt. So auch Fr. Vezin; seine »Pietà« fällt besonders durch die Stärke der Konturen auf, die wohl den Ernst der Situation markieren will. Wiederum weicher ist P. Plontkes »Madonna.«



J. HUBER-FELDKIRCH KIRCHENLAMPE
Radomno in Westpreußen

Der Verfechter eines modernen Typus vom bartlosen, jugendkräfttgen Jesus, L. Fahrenkrog, malt »Das Kind« (nämlich den Heiland, der ein solches belehrt) in einer Veranda vor einer Landschaft; unter den Zeichnungen fällt von ihm eine »Sehnsucht« auf. Noch weiter der Modernität naherückend, schreiten wir schnell an einer »Madonna« von F. A. Pfuhle vorbei und gelangen zu den »Drei Bräuten« von E. Chicharro. Sein Triptychon zeigt an den Seiten der reichgeschmückten weltlichen Braut die etwas forciert-unklare Todesbraut und die mit gedrängten Symbolismen ausgestattete Christusbraut. — Mit einem Ruck zurück zu Altspaniern wie Zurbaran versetzt uns H. E. Pohles »In brünstigem Gebet«. (Schluß folgt.)

KARLSRUHER KUNSTBERICHT

Die Wiedereröffnung des Kunstvereins nach der sommerlichen Pause brachte zu Ehren der silbernen Hochzeit des Großherzogspaares eine Ausstellung von Werken früherer Schüler der Karlsruher Akademie. Obgleich naturgemäß die zahlreichen hier ansässigen Künstler das Hauptkontingent stellen, so haben doch zahlreiche auswärtige Künstler ihre Anhänglichkeit an die frühere Lehrmeisterin durch Beschickung bekundet. Unter Namen bekannten Klanges seien genannt: A. v. Werner mit der »Verkündigung des Todesurteils an Konradin«, E. v. Gebhardt mit einer »Tempelreinigung« und einem Frauenporträt in Landschaft, W. Steinhausen mit einem »Gethsemane«, M. Klinger mit einem »Neptun am Meeresstrande«, L. v. Hofmann mit Meergöttern und einer Niobidenstudie, E. Bracht mit einer Alpenlandschaft, die Worpsweder Hans am Ende mit einem »Alten Paar« und Modersohn mit einer Landschaft; weiterhin Kallmorgen mit einem »Mädchen im Kahn«, Albert Lang mit einer Dame in Rot, Darnaut mit zwei Landschaften, Voellmy mit einer Seelandschaft, Piepho mit einem Garten, Schramm-Zittau mit einem Schneebild, Koester mit Enten und Graessel mit einer Gänseherde. Da eine Würdigung der einzelnen Werke im gegebenen Rahmen nicht möglich ist, so sei nur allgemein bemerkt, daß die genannten Bilder durchweg charakteristische Erscheinungen für die Eigenart der betreffenden Künstler sind. Dies trifft im großen und gauzen auch bei den hiesigen Künstlern zu, wobei allerdings nicht verschwiegen werden darf, daß in einigen Fällen die Qualität zu wünschen läßt. Figürliches und Bildnisse bringen Thoma, Keller, Propheter, Ritter, v. Babo, Straßberger, Georgi, O. und H. Eichrodt. Die Landschaft ist vertreten durch Schönleber, v. Volkmann, Trübner, Bergmann, Boehme, Daur, E. Lehmann, Strich-Chapell. Von Fehr und Pforr sind Interieurs zu sehen. Conz erscheint mit einem Stilleben. Von den genannten Künstlern begegnen uns Hans am Ende und v. Volkmann auch in der nicht sehr umfangreichen graphischen Abteilung; außerdem stellen dort noch aus E. Wilke, Schinnerer, Thomann, André. Neben der Graphik beherbergt der Lichthof Plastiken von T. Stadelhofer (Bronzefiguren und einen Brunnen), Cipri-Bermann (Köpfe), Bintz, Sauer, Elcan, sowie von letzterem Medaillen und Plaketten.

Dem eingangs genannten Anlaß verdankt auch die Architektur-Ausstellung der Vereinigung Karlsruher Architekten im Großh. Orangeriegebäude ihre Entstehung. Zeichnungen in den verschiedensten Manieren, Photographien und Modelle gewährleisten eine interessante Uebersicht über Projekte und ausgeführte Bauten vierundzwanzig hiesiger Architekten. Billing und Curjel & Moser fesseln an erster Stelle, ersterer mit Entwürfen zum Karlsruher Bahnhof, zur Freiburger Universität, dem Kieler Rathaus und zahlreichen Villen, die beiden letzteren mit Plänen zu Kirchen beider christlichen Konfessionen (Baden und Schweiz[1]), zum Bahnhof und einer Konzerthalle in Karlsruhe und vielen Privatbauten. Baurat Ostendorf bringt eine stimmungsvolle Friedhofanlage für Bremen und ein physikalisches Institut für Heidelberg, Läuger gleichfalls ein Projekt für den Bremer Friedhof und ein Landgut mit Gartenanlage. In der Vorliebe für Anklänge an den einheimischen »Weinbrenner-Stil« begegnen sich Pfeifer & Großmann und Sexaner. Vielseitig zeigen sich die Professoren der Baugewerkschule Beck, Neumeister und Jahn. Vittali spezialisiert sich auf Hotel- und Kurhausanlagen, während von Schweickhardt & Betzel gemeinnützige Bauten (Landesheilstätte, Marienhaus Bruchsal) herrühren. Sonst seien noch erwähnt Kohler, Deines, Wellenbrock & Schäfers, Walder (Brauereien), Zippelius. So

[1]) Vgl. 12. Heft des 2. Jahrg. unserer Zeitschrift.

ist hier eine Fülle anregender Schöpfungen geboten; trotzdem bleibt im Gesamtbild der Karlsruher Architektenschaft durch das Fehlen einiger markanter Persönlichkeiten eine bedauerliche Lücke, es seien nur die Namen Durm, Warth, Stürzenacker genannt. E. Vischer

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Sammlung Schnütgen in Köln. Nach Fertigstellung des Anbaues am städtischen Kunstgewerbemuseum und erledigter Aufstellung wurde die hervorragende Sammlung am 26. Oktober mit einem Festakt eröffnet. Die Stadt Köln ernannte den Stifter bei dieser Gelegenheit zu ihrem Ehrenbürger.

Der Albrecht-Dürer-Verein, eine Vereinigung Kunststudierender an der Kgl. Akademie in München, hielt am 9. November seine Antrittskneipe, die bei sehr gutem Besuch den schönsten Verlauf nahm.

Regensburg. Der hiesige Dom wurde Ende Oktober mit einem edlen Meisterwerk christlicher Kunst bereichert. Es ist ein Grabdenkmal des Bischofs Valentin von Riedel (1842—1857), Gründers des Knabenseminars in Metten, das ehemalige Zöglinge dieses Institutes durch Professor Georg Busch (München) errichteten. Der Bischof — in Relief — ist aufgefaßt, wie er mit gesenktem Haupt und gefalteten Händen vor einem Vortragkreuz betet.

Maximilian Liebenwein hat für den »Neuen Deutschen Kalender 1911« (Kaufbeuren, Verein Heimat, Preis 1 M.) ein prächtiges Titelbild geschaffen: St. Michael mit der Wage vor dem himmlischen Hof. Ein gewaltiger Recke, wuchtig und doch ganz ungezwungen, steht er im Gegensatz zu den charakteristischen Karikaturen des Teufels und der Nationen, die das treu verbündete Deutschland und Österreich nicht aufwiegen können. Der Kalender ist ein Einblattdruck in Rot und Schwarz 77 cm auf 47 cm groß, mit seinem künstlerisch großartigen Titel, den feinen Monatvignetten und den paßkend natürlich und lebendig gezeichneten Wandbildern eine Zierde jeder Stube, eine unerschöpfliche Quelle edlen Genusses und eine Ehrentafel für den Künstler, der mit deutschem Gemüt und Fleiß und hoher Begabung persönliche Liebenswürdigkeit vereint, die aus jedem seiner Bildchen uns anspricht. Über den Künstler ist Näheres zu lesen: »Christliche Kunst«, 5. Jahrgang, Seite 225 ff. Richard Wiebel, Irsee

Franz Zelezny (Wien) vollendete jüngst für die Rosenkranzkirche in Unterhetzendorf bei Wien die 14 Stationen des Kreuzwegs in Holzreliefs. Die Reliefs haben eine Länge von 3 m und eine Höhe von 1,50 m und sind bereits an Ort und Stelle.

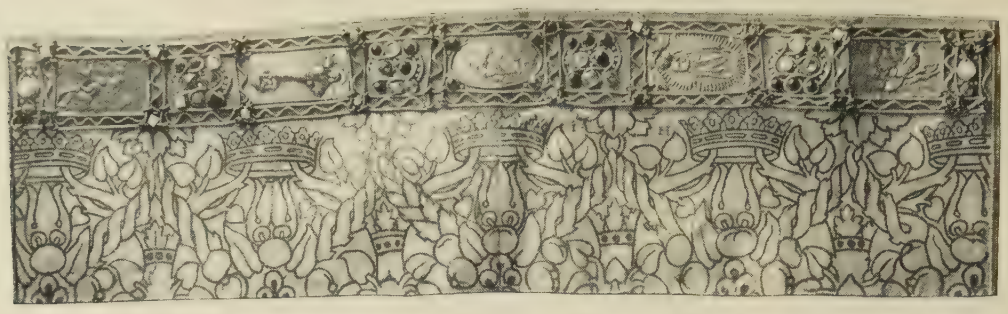
Carl de Bouché sen. — Im Mariendome zu Fürstenwalde a. d. Spree wurden zwei große Chorfenster eingesetzt, welche im Auftrage des Kaisers Hofglasmaler C. de Bouché, München, entworfen und ausgeführt hat. Die figürlichen Darstellungen sind dem Marienleben entnommen und stellen den jugendlichen Jesus mit Maria im Tempel sowie die Hochzeit zu Kana dar.

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH WANDSCHIRM MIT GLASMALEREI
Entstanden 1904. Text S. 71

Für ein Beethoven-Denkmal in Nürnberg wird ein Wettbewerb ausgeschrieben, mit drei Preisen zu 3000 M., 2000 M. und 1000 M. Die Kosten des Denkmals dürfen samt Fundament 100000 M. nicht übersteigen.

Fritz von Miller, Professor an der Kgl. Kunstgewerbeschule in München, beging am 11. November seinen 70. Geburtstag. Er ist ein Meister der Goldschmiedekunst. In Jahrgang V, S. 91, veröffentlichten wir die aus seiner Hand hervorgegangene Weihegabe der bayerischen Edelleute für die Dormitionskirche in Jerusalem.

Tschansch. — Zu Beginn dieses Jahres wurde in Tschansch bei Breslau eine neue Kirche eingeweiht. Die Kirche wurde von Architekt Hermann von Carlowitz in Breslau entworfen und von ihm im Putzbau mit Sandstein- und Granitwerkstücken, Eisenbeton-



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENTWURF ZU EINEM RAUCHMANTEL

decken und rotem Ziegeldach ausgeführt. Die Kosten betrugen einschließlich der inneren Ausstattung rund 57 000 M., wovon 7000 M. auf die Fundierung entfielen, die wegen des schlechten Baugrundes in Plattenbalken aus Eisenbeton hergestellt wurde. Trotz der verhältnismäßig geringen Mittel hat es der Künstler verstanden, der betreffenden Gemeinde ein zwar schlichtes, doch würdiges Gotteshaus im Stile der Basilika zu errichten.

In Spandau wurde kürzlich durch Kardinal-Fürstbischof Kopp die neue Marienkirche konsekriert. Sie ist nach Plänen von Professor Hehl im romanischen Stile erbaut worden. Als Material kam Backstein zur Verwendung, ebenso wie bei der am 6. November geweihten, nach Entwürfen des Architekten Schneider in Breslau in spätgotischem Stile errichteten St. Georgskirche in Pankow.

Am 4. Oktober feierte Bildhauer Prof. Dr. Kaspar Ritter von Zumbusch (Wien) in Altötting das Fest der goldenen Hochzeit und am 23. November das 80. Geburtsfest.

BÜCHERSCHAU

Beiträge zur Beurteilung antiker und moderner Kunstbestrebungen, unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung des Nackten von F. G. Cremer, Historienmaler. Verlag des Düsseldorfer Tagbl. 1908. 93 S. Preis M. 1.50.

In dem heute so heftig entbrannten Streite wider die unter dem Deckmantel der Kunst sich breit machende Unsittlichkeit ist gewiß jeder Kampfgenosse zu begrüßen. Umsomehr muß er uns willkommen sein, wenn es einer aus der Schar der Künstler selber ist, ein anerkannter Theoretiker und Praktiker der Kunst, den man also nicht ohne weiteres mit den beliebten Schlagworten des »Barbaren-« und »Banausentums« abtun kann. Besonders durch seine Studien über die Maltechnik der Alten, die Anfänge der Ölmalerei usw. hat sich Cremer unbestrittenerweise auch als Schriftsteller einen Namen erworben. In der vorliegenden Schrift, die wir in den Händen jedes Kunstfreundes und noch mehr jedes bildenden Künstlers sehen möchten, tritt der Verfasser in ernstem, oft zürnendem Tone der Herabwürdigung der Kunst entgegen, die ihm etwas Heiliges und Göttliches ist. Er weist darauf hin, wie in den besten Zeiten selbst der heidnisch-klassischen Kunst das sittlich-Schöne als Endziel aller Kultur angesehen wurde, wie streng die griechische Kunst in ihrer eigentlichen Blütezeit die Schicklichkeit wahrte, und wie unmotivierte Nacktdarstellungen erst der Zeit des Verfalls angehören und stets eine Zeit sittlichen und kulturellen Verfalls anzeigen und charakterisieren. Wehmütig und bitter wird der Ton des Verfassers, wenn er davon spricht, wie sehr auch ein großer Teil unserer heutigen Künstler von jenen ewigen Prinzipien abgewichen sei, wie namentlich »das durch die erste und zweite Eva so hoch erhobene und geadelte Weib, der Schöpfung Krone . . von Buben und Laffen satanischlüstern im Bilde zum Spielball niedriger Leidenschaften herabgewürdigt wird«. Doch Cremer will nicht bloß negative Kritik üben, neuen Idealismus möchte er jedem Künstler einsaugen, an den Dichtern, an der göttlichen Offenbarung soll er sich begeistern für das Hohe, Reine, besonders auch für das personifizierte Ideal des Weibes, das uns in Maria entgegentritt. Diesen Gedankengang belegt der Verfasser durch eine unglaubliche Menge von Zitaten aus Dichtern, Philosophen und sonstigen Schriftstellern aller Zeiten und Völker von Homer bis zu den Kirchenvätern, zu Walther von der Vogelweide, Goethe und Heine. Aber auch der Koran, die indischen und chinesischen Dichter werden als Kronzeugen angeführt. Wenn an der Cremerschen Publikation irgend etwas auszusetzen ist, so wäre es die zu große Überladung mit solchen Zitaten. Im übrigen sei sie aufs angelegentlichste empfohlen.

Studien und Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte. VI. Bd., 2. u. 3. Heft: Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur von Dr. Rich. Stauber. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Dr. Otto Hartig. Freiburg, Herder M. 8.

Einer der wertvollsten Bestandteile der heutigen Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München ist die von Herzog Albrecht V. angekaufte ehemalige Bibliothek des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel. Dieser für ihre Zeit ganz hervorragenden Büchersammlung ist die vorliegende Arbeit eines hoffnungsvollen- leider früh verstorbenen Gelehrten gewidmet. Vor allem wird über den Lebensgang Hartmanns und seine Sammler, tätigkeit eingehend berichtet, es folgt hierauf eine mit großer Gründlichkeit angefertigte Zusammenstellung des ehemaligen und des jetzigen Bestandes der Schedelschen Bibliothek. Wir erhalten so einen für die Geschichte des Humanismus in Deutschland und damit indirekt auch für die Geschichte der deutschen Kunst jener Zeit interessanten Einblick in das geistige Leben, wie es in Nürnberger Gelehrtenkreisen um die Wende des 16. Jahrhunderts pulsierte. Dr. Damrich

Neue Andachtsbildchen der Gesellschaft für christliche Kunst. Soeben wurde wieder eine stattliche Reihe farbiger Bildchen herausgegeben, die im Verein mit den früheren eine hübsche Sammlung von Miniaturreproduktionen bedeutender Schöpfungen der christlichen Kunst bilden. Die Wiedergabe ist in Anbetracht der immensen Verkleinerung eine erstaunlich gute. Preis pro Hundert M. 2.50.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

P. P. Rubens

DAS APOKALYPTISCHE WEIB

AUGUST BLANKENSTEIN (DÜSSELDORF) HEILIGE NACHT

Ölgemälde

DER DOM ZU TRIER

Eine baugeschichtliche Studie

Von Dr. KARL BRUCHMANN, Breslau

(Hiezu die Abb. S. 106–111)

Wie sich die Natur stets von neuem verjüngt, so gibt es anscheinend auch Werke der Kunst, die immer wieder zu neuem Leben erwachen, selbst wenn sie bereits von völliger Vernichtung bedroht waren. Ein solches Werk von Menschenhand, dem eine schier unverwüstliche Lebensdauer beschieden zu sein scheint, ist der Dom der alten Römerstadt Trier, der soeben wieder an einem Abschnitt seiner anderthalbtausendjährigen Geschichte angelangt ist, nachdem seine vor zwanzig Jahren begonnene Wiederherstellung nunmehr zum Abschluß gebracht ist.

Der Ursprung des Trierer Doms reicht zurück bis in die letzten Jahrzehnte des vierten nachchristlichen Jahrhunderts, in jene Zeit, wo die Stadt kaiserliche Residenz und damit zugleich ein Mittelpunkt des Weltverkehrs und der Industrie sowie eine Pflegestätte der Künste und Wissenschaften geworden war. An den rebenbekränzten Hügeln der Mosel erreichte die Prachtliebe der Römer damals, kurz vor dem Untergange ihrer Herrschaft, ihren Höhepunkt, und noch jetzt zeugen die unter dem Schutte der Jahrhunderte gefundenen Trümmer von dem Reichtum und dem Luxus der damaligen Bewohner des Mosellandes. Besonders waren die Kaiser selbst darauf bedacht, durch Errichtung prunkvoller Bauten ihrer Residenz den Charakter einer Weltstadt zu verleihen. Nachdem sich die Trierer schon im zweiten nachchristlichen Jahrhundert den

JOSEPH GUNTERMANN (MÜNCHEN) MARIÄ VERKÜNDIGUNG

In einem romanischen Altar zu Blaichach bei Immenstadt

Luxus eines großen, steinernen Amphitheaters geleistet und etwa hundert Jahre später ihre Stadt mit einer steinernen Umwallung und mächtigen Stadttoren umgeben hatten, nachdem sodann Kaiser Konstantin den majestätischen Bau der Basilika errichtet hatte, erhoben sich jetzt, etwa in der Mitte des vierten Jahrhunderts, großartige Thermen, die den ähnlichen Bauten Caracallas und Diokletians in Rom nur wenig nachstehen mochten, ein prunkvoller Kaiserpalast, dessen malerische Ruine noch jetzt Triers einstige Pracht und Größe verkündet, und etwa gleichzeitig mit diesen Bauten auch die reichgeschmückte Halle, die im Wandel der Zeiten schließlich das vornehmste Gotteshaus der Stadt werden sollte.

War auch die Erinnerung an den römischen Ursprung des Domes nie völlig erloschen, so hat sich doch erst vor wenigen Jahrzehnten der Domkapitular von Wilmowsky das Verdienst erworben, in langjähriger, angestrengter Arbeit und mit bewunderungswürdigem Scharfsinn aus dem Gewirr des Mauerwerks vieler Jahrhunderte den römischen Kern herausgeschält und die Ergebnisse seiner Untersuchungen in Wort und Bild der Nachwelt überliefert zu haben.[1]) Um sich zunächst ein Bild von diesem Kern zu machen, denke man sich ein nach den Himmelsgegenden orientiertes Gebäude von quadratischem Grundriß (vgl. Abb. und Anm. S. 106). Jede Seite dieses Quadrates war im Innern 41 Meter lang. Der Bau hatte weder Vorhalle noch Apsis,

[1]) Der Dom zu Trier, beschrieben und durch 26 Tafeln erläutert von Domkapitular J. N. von Wilmowsky, Trier 1874. — Von neueren Büchern sei besonders hingewiesen auf Behr, »Die römischen Baudenkmäler in und um Trier« und den »Baugeschichtlichen Führer durch Trier« von demselben Verfasser, beides Trier 1909, sowie auf Band 48 der im Seemannschen Verlage erschienenen »Berühmten Kunststätten«, Leipzig 1909.

JOSEPH GUNTERMANN HEILIGE NACHT

In einem romanischen Altar zu Blaichach bei Immenstadt

wohl aber an den Seiten der nach Westen liegenden und von einem flachen Giebel überragten Fassade zwei quadratische Treppentürme sowie hinter diesen an der Nord- und Südfront mehrere rechteckige Nebengemächer. Die Mauern waren fast 27 Meter hoch und durchschnittlich zwei Meter dick; die Giebelspitzen stiegen noch zehn Meter höher empor (Abb. S. 107). An der Fassade, die samt den Treppentürmen mit weißem Stuck überzogen war und daher aus der Ferne gesehen wie ein Monument aus weißem Marmor wirken mochte, befanden sich drei mächtige Tore, von denen das mittlere die enorme Breite von vierzehn Metern und eine Höhe von reichlich achtzehn Metern hatte, während die beiden Seitentore etwa halb so weit und hoch waren. Ob und wie diese weiten Durchgänge, die schon aus der Ferne einen Einblick in das Innere gestatteten, verschließbar waren, hat sich nicht mehr ermitteln lassen, wie ja überhaupt Wilmowskys Ausführungen zum Teil natürlich nur hypothetisch sind. Im Innern stützten vier etwa achtzehn Meter hohe Säulen, die mit einander und mit den Pilastern der Mauern durch vergoldete Gurtbogen verbunden waren, die flache Decke und das Dach. Sie standen im Quadrat, zehn Meter von den Wänden und um das Doppelte voneinander entfernt. Dadurch wurden Fußboden und Decke in neun Felder eingeteilt, von denen je vier untereinander gleich groß waren, während sich das mittelste und größte Deckenfeld kuppelartig über die acht umliegenden erhob. Die Schäfte dieser Säulen waren fünfzehn Meter hohe, über der Basis anderthalb Meter starke Monolithe von geschliffenem Syenit mit korinthischen Kapitälen aus weißem Marmor. Das Fragment einer dieser Säulen, der »Domstein«, liegt noch jetzt umgestürzt vor dem südlichen Hauptportale des Doms als ein Wahrzeichen der Stadt; andere Reste davon liegen inmitten des Begräbnisplatzes des Domkapitels. Der Fuß-

boden der Halle war eben; nur an der Ostwand, den großen Eingangstoren gegenüber, lag ein bühnenartig erhöhter Raum, zu dem man auf fünf Stufen emporstieg, die aus Lava bestanden und mit hellgrauem Marmor belegt waren. Rechts und links davon, also an der Nord- und Südmauer, befanden sich je zwei kleine, von weißem Marmor umrahmte Türen, die in die erwähnten Nebengemächer führten. Dasselbe Gestein in den verschiedensten Abtönungen, teils grau und rötlich geädert, teils grün, braunrot oder dunkelgrau, war verschwenderisch zur Ausschmückung des Fußbodens, der Pilaster und des unteren Teils der Wände benützt, während den oberen Teil derselben prachtvolle Mosaiken schmückten, zu deren Herstellung teils vergoldete, teils farbige Glaswürfel, teils Würfel aus Marmor, Kalk und Terra sigillata verwendet waren. An der Nord-, Ost- und Südfront befanden sich je zehn, gleichmäßig auf zwei Stockwerke verteilte Fenster. Hierzu kamen noch sieben Fenster an der Westfassade, so daß durch diese 37 Fenster eine wahre Flut von Licht auf die glänzenden Säulen, die musivischen Wände und den getäfelten Fußboden hereinströmen konnte. Gerade auf der reichen Verzierung der Wand- und Deckenflächen mag die künstlerische Wirkung dieses Gebäudes wie diejenige anderer spätrömischer Bauten vorzugsweise beruht haben, eine Wirkung, wie sie auch jetzt noch die altchristlichen Basiliken in Ravenna zeigen.

LUDWIG GLÖTZLE MAHNUNG ZUR FLUCHT
Predellabild am Josephsaltar in der St. Ursulakirche zu München

Vielleicht hat man (mit Behr) gerade in dem Trierer Dom ein »noch völlig römisches Bindeglied in der Entwicklung der Baukunst aus der Zeit der römischen Kunst zu der altchristlichen ravennatischen« zu erblicken.

Wie die reiche Ausschmückung mit Mosaiken und allerlei edlen Gesteinsarten, wie Marmor, Porphyr und Syenit, so weist auch die Wahl des eigentlichen Baumaterials auf eine späte Zeit der Entstehung des Gebäudes hin. Dieses nämlich ist ein dreifaches: Kalkstein, roter Sandstein und Ziegel. Aus Kalkstein bestehen die Fundamente, aus rotem Sandstein, wie er in der Nähe der Stadt am linken Moselufer gebrochen wird, die Umfassungsmauern, die von einzelnen Ziegelschichten durchzogen sind, und aus Ziegeln die Ecken dieser Mauern, die Leibungen der Tore und Fenster sowie die Wandpfeiler und Schwibbogen. Diese Mischung des Materials und mehr noch der Umstand, daß die Kalksteine die Spuren früherer Vermauerungen an sich tragen, also von älteren, abgerissenen Gebäuden herrühren, beweisen, daß das Monument in der letzten Zeit der Römerherrschaft entstanden ist, in der man rasch große Bauten aufzuführen wünschte und daher kleinere, ältere Gebäude abtrug, um neue Baustellen und Baumaterial zu gewinnen. Von entscheidender Bedeutung aber war die Auffindung einer kleinen Kupfermünze Kaiser Gratians (367—383), die offenbar einem Arbeiter entfallen und in der einen Umfassungsmauer eingemauert worden war. Eine mittelalterliche Überlieferung, der auch neuere Darstellungen noch gefolgt sind, hatte ehedem das Gebäude als »Haus der Helena« bezeichnet, seine Entstehung somit in die vorkonstantinische Zeit verlegt. Durch jenen unscheinbaren Münzenfund wird diese Annahme natürlich hinfällig gemacht. Es ist aber auch nicht wahrscheinlich, daß die Halle erst nach Gratian erbaut sei. Denn bei den stürmischen Zeiten, die bald nach seiner Ermordung über das Rhein- und Moselland hereinbrachen, wird man schwerlich noch Lust gehabt haben, derartige Prachtbauten aufzuführen. Jene mittelalterliche Überlieferung bezieht sich nach neueren Forschungen gar nicht auf den Dom, sondern auf die frühere Benediktinerabtei St. Maximin bei Trier, die nachweislich auf den Ruinen eines römischen Prachtbaus errichtet worden ist und jetzt als Kaserne dient.

Welchem Zwecke die Halle ur-

JOSEPH GUNTERMANN ANBETUNG DER KÖNIGE
Wandgemälde in der Kirche zu Schloßberg nächst Rosenheim

sprünglich gedient hat, läßt sich jetzt nicht mehr mit Sicherheit entscheiden. Da Gratians Vater und Mitregent Valentinian es den Statthaltern und Richtern zur Pflicht gemacht hatte, nicht in der Verborgenheit ihres Hauses, sondern in einem jedermann zugänglichen Sitzungslokale Recht zu sprechen, da ferner diese Halle mit ihren weiten, hohen Toren diesen Anforderungen der vom Kaiser gewollten Rechtspflege genügte, wollte Wilmowsky darin eine Gerichtshalle oder eins jener Kaiserfora erblicken, wie sie einige Kaiser, z. B. Trajan, in Rom selbst angelegt haben. Gewiß mögen in jener Glanzperiode der Stadt, in der sie eine weder früher noch später je wieder erreichte Bevölkerungsziffer aufzuweisen hatte, sich auch die Prozesse in einer Weise vermehrt haben, daß die ältere Basilika dem gesteigerten Bedürfnisse nicht mehr genügte. Daher haben auch neuere Forscher, wie Dohme in seiner »Geschichte der deutschen Baukunst« und Adamy in der »Architektonik des romanischen Stils«, Wilmowskys Hypothese angenommen, und auch Heinrich Holtzinger, der so ziemlich alles, was Wilmowsky gefunden hat, für unwissenschaftliche »Phantasiegebilde« hält, läßt doch die Vermutung als berechtigt gelten, daß es sich um die Reste eines Profanbaues handle. Ja noch im vorigen Jahre hat Johannes Ficker, der Professor der Kirchengeschichte in Straßburg, in seiner Festrede, die er an Kaisers Geburts-

tag über »Altchristliche Denkmäler und die Anfänge des Christentums im Rheingebiet« gehalten hat, sich im Sinne Wilmowskys geäußert. Doch sprechen anderseits auch gewichtige Umstände gegen diese Hypothese. Ein freier Platz, wie ihn Wilmowsky annahm und wie er zu einem Forum unabweislich gehört, ist vor der Halle tatsächlich nicht vorhanden gewesen. Wenigstens hat man bei Grabungen, die man fünf Jahre nach dem Erscheinen seines Werkes vorgenommen hat, daselbst Heizanlagen gefunden, mit denen die Annahme eines freien Platzes offenbar nicht vereinbar ist. Außerdem aber stünde, wie namentlich Felix Hettner hervorgehoben hat, der quadratische, apsislose Bau unter sämtlichen Basiliken der Welt als Unikum da. Insbesondere hat an der gleichwie zu einem Naturgesetz gewordenen rechteckigen Form der Basiliken kein Baumeister jemals etwas zu ändern gewagt. Die Mehrzahl der Forscher neigt daher jetzt der Ansicht Hettners zu, daß der Bau von vornherein gottesdienstlichen Zwecken gedient habe. Freilich erweckt gegen die Annahme, daß wir es mit einer Kirche zu tun haben, der Umstand einiges Bedenken, daß die Mosaiken, soweit die dürftigen Überreste zu einem allgemeinen Urteile berechtigen, durchaus profane Gegenstände, wie Wasserhühner und Enten, darstellten. Zwar ist es auch sonst vorgekommen, daß man bei der Umwandlung eines Profanbaues in ein Gotteshaus an solchen Darstellungen keinen Anstoß nahm; daß man jedoch eine Kirche von vornherein mit derartigen Bildern geschmückt habe, erscheint nicht recht glaublich. Will man gleichwohl an der Annahme festhalten, daß der Bau von Anfang an kirchlichen Zwecken gedient habe, dann hat die Behrsche Hypothese noch das meiste für sich, daß wir es mit einer allerdings ungewöhnlich prunkvoll ausgestatteten Taufkapelle zu tun haben, in die ja zweifellos Wasservögel als Dekoration gut hineinpaßten. Überdies haben sich inmitten des alten Römerbaues Spuren eines zehneckigen Einbaus noch jetzt nachweisen lassen. Wilmowsky wollte darin den Unterbau eines Altars erblicken, der hier bei der späteren Umwandlung des Gebäudes in eine Kirche Aufstellung gefunden habe, und August Essenwein, der an einen Grabbau mit Baldachin dachte, vermutete, daß man es mit der Ruhestätte eines in Trier besonders hoch verehrten Heiligen, etwa mit derjenigen der Helena, der Mutter Kaiser Konstantins, zu tun habe. Wahrscheinlich aber rühren diese Reste von einer tabernakelförmigen Taufkapelle oder einem Taufbassin her; denn die ältere christliche Kirche begnügte sich bekanntlich nicht mit den heutzutage üblichen kleinen Taufbekken, sondern sie hatte ganze Bassins, ja eigene Kapellen für diesen Zweck, wie sich solche vielfach noch jetzt in Italien finden. In Deutschland freilich sind diese ursprünglichen Taufkirchen entweder zu anderen Zwecken bestimmt und umgebaut oder ganz abgetragen worden, so daß unsere Kenntnis — nach einer von Bergner in seinem »Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer« gegebenen Zusammenstellung — auf ganz wenige Exemplare beschränkt ist. Die einzigen gut erhaltenen Beispiele finden sich angeblich in Brixen, am Dome zu Meißen und in den beiden elsässischen Dörfern Hirzbach und Schacheneck.

LUDWIG GLÖTZLE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

St. Ursulakirche zu München, in der Predella des Josephsaltars

Daß die Halle Gratians, wenn vielleicht auch nicht von Anfang an, so doch jedenfalls noch in römischer Zeit, kirchlichen Zwecken gedient hat, unterliegt keinem Zweifel. Das nahm auch Wilmowsky an, indem

FRITZ VON UHDE — DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN (1895)

Im Besitz von Frau Pauline Weinberg zu Frankfurt a. M.

er den Anlaß zu dieser Umgestaltung in einer Plünderung des Mosellandes durch die Vandalen (im Jahre 404) finden wollte, der die Vorstädte von Trier samt den daselbst befindlichen Kirchen zum Opfer fielen. Damals habe sich beim Klerus wie bei der Gemeinde das Verlangen nach einem Gotteshause im Innern der Stadt geltend gemacht. Da anderseits bald nach der Übersiedlung des kaiserlichen Hofes nach Mailand mit der Abnahme der Bevölkerung sich auch die Zahl der Prozesse verringerte und Gratians Bauwerk demgemäß für andere Zwecke verfügbar wurde, sei dasselbe, fünfzig Jahre nach seiner Errichtung, für kirchliche Zwecke umgestaltet worden. Das Tribunal wurde noch ein wenig erweitert und die riesige Mittelpforte vermauert. Außerhalb derselben wurde eine kleine Apsis mit Taufkapelle angebaut. Die Schwibbogen, welche die vier Säulen untereinander verbanden und sich in reicher Ausschmückung von Goldmosaik über den Kapitälen erhoben, ersetzten den Triumphbogen der altchristlichen Basiliken oder bildeten vielmehr um das mittelste Quadrat herum einen vierfachen Triumphbogen, der den mittleren Teil der Decke, das Vorbild der Kuppel, trug. Inmitten dieses Quadrates fand nun auch nach Wilmowskys Annahme der Altar Aufstellung; vermutlich hat man jedoch, wie schon bemerkt, in dem Unterbau dieses vermeintlichen Altars die Reste jenes Taufbassins zu erblicken.

Bei einer Brandschatzung der Stadt durch die Franken (zwischen 430 und 440) wurde das schöne Gotteshaus zerstört. In der Glut des Feuers, das den Dachstuhl verzehrte, ging auch die Glasmosaik zugrunde, indem sie teils wie Wachs zerschmolz, in die Asche tropfte und dann wieder erstarrte, teils zu Schlacke verkohlte. Das Werk der Zerstörung scheint dann noch ein Erdbeben vollendet zu haben, wie solche ja in dem einst vulkanischen Gebiet des Rheinischen Schiefergebirges nicht selten sind. Bei der Aufdeckung der Trümmer zeigte es sich nämlich, daß sie — nach Wilmowskys Angabe — insgesamt nach einer Richtung gefallen waren, die großen Syenitsäulen, ihre Marmorkapitäle und die Gurtbogen, die darauf geruht hatten und bei dem Zusammenbruch der Säulen auf dem Fußboden zersprungen waren. Es ist auch nicht recht glaublich, daß das Feuer allein eine derart verwüstende Kraft besessen haben soll, um die großen Monolithe zum Zerbersten zu bringen. Freilich gibt es kein literarisches Zeugnis für ein Erdbeben in jener Zeit; dieser Umstand fällt jedoch wenig ins Gewicht, wenn man bedenkt, wie spärlich überhaupt die Geschichtsquellen in jenen eisernen Zeiten der Vernichtung des antiken Lebens fließen.

Mit dieser Katastrophe schließt die erste Periode der wechselvollen Geschichte unseres Gotteshauses. Acht bis neun Jahrzehnte lang blieb es hierauf — und mit ihm wohl auch der größte Teil der Stadt, die während der Völkerwanderung nicht weniger als viermal zerstört worden ist — in Trümmern liegen. Kaum nahm man sich die Mühe, auch nur die Metallgegenstände von Wert und sonstiges Brauchbares aus dem Schutt hervorzuholen. Die Erinnerung an eine große Vergangenheit ist jedoch in Trier nie ganz erloschen, und nach Überwindung des größten Elendes erwachte auch bald wieder das Interesse für die Kunst. Die Franken, früher die gefährlichsten Feinde des Landes, wurden jetzt seine Herren und nachdem sie sich 496 zum Christentume bekehrt hatten, erfüllten sie fortan die Forderung, die Bischof Remigius an ihren König Chlodwig bei dessen Taufe gerichtet hatte: sie verbrannten, was sie bisher angebetet, und beteten an, was sie zerstört hatten. Im Jahre 527 wurde Bischof Nicetius von Chlodwigs Sohne Theoderich, der in Austrasien, dem östlichen Teile des Frankenreiches, seinem Vater in der Regierung gefolgt war, auf den erledigten bischöflichen Stuhl in Trier berufen. Er fand das Gotteshaus als Ruine, ohne Dach, mit rauchgeschwärzten Wänden und von Trümmern angefüllt. Der Anblick der geborstenen Säulen und Marmorstufen sowie der Reste imposanter Schwibbogen und kunstvoller Mosaiken mochte in ihm den Wunsch erwecken, das Gebäude, womöglich in der ehemaligen Pracht, wiedererstehen zu lassen. Denn unerschüttert standen noch die mächtigen Umfassungsmauern, und das Material zur Wiederherstellung des Innenbaues lieferten die vielen Ruinen der Stadt und ihrer Umgegend. Der Schutt, der den Fußboden fast einen Meter hoch bedeckte, hatte sich anscheinend durch das eingedrungene Regenwasser zunächst in einen dicken, schwarzen Teig verwandelt und war sodann zu einer festen Masse erstarrt Nicetius mußte darauf verzichten, ihn wegräumen zu lassen; man begnügte sich damit, ihn einzuebnen und mit Steinplatten zu belegen. Glücklicherweise, denn nur dadurch ist ja überhaupt die neuere Forschung instand gesetzt worden, durch Ausgrabungen, die man bis zur Tiefe der einstigen römischen Sohle hinab unternahm, von der ursprünglichen Ausstattung der Halle ein Bild zu entwerfen. Um das Gebäude wieder mit einer Decke versehen zu können, mußte man zunächst die

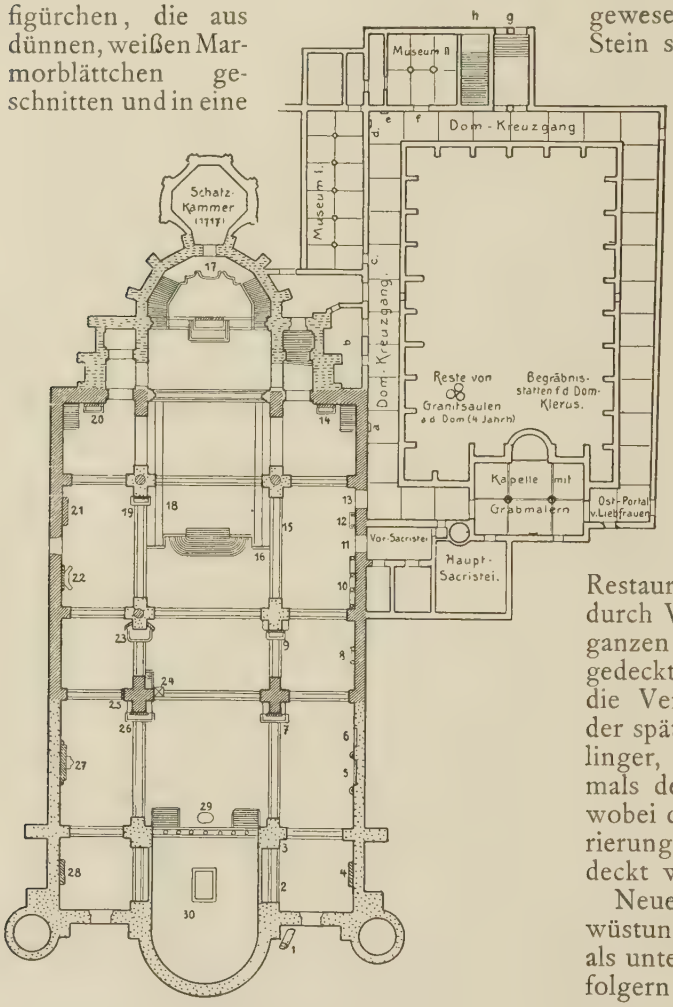
HANS THOMA (KARLSRUHE) RAST AUF DER FLUCHT

Zeichnung auf Stein. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

tragenden Säulen erneuern. Als Material hierfür wählte man Kalkstein, auch für die Kapitäle, die man statt der Blumen mit Masken verzierte. Die Kapitäle der acht Pilaster, die den vier Säulen entsprachen, waren einfacher gehalten; ihre Blätter waren nicht ausgearbeitet und die Stelle der Masken bloß angedeutet. Auch abgesehen davon, daß sich ähnliche Ornamente auch schon am Kolosseum in Rom und in den Seitenschiffen der Paulskirche daselbst finden, unterliegt es keinem Zweifel, daß Nicetius für seine Renovationsarbeiten Bauleute und Künstler aus Italien nach Trier berufen hat. Jene Kalksteinsäulen, von denen drei noch jetzt, wenngleich in ummauertem Zustande, erhalten sind, waren — ähnlich wie man auch heutzutage wertvolleres Baumaterial vorzutäuschen sucht — wie Granit grünlichgrau gefärbt; der Kelch des Kapitäls war rot, Astragal, Masken und Voluten goldgelb. Da eine Wiederherstellung der wertvollen Marmorplatten und Mosaiken ausgeschlossen war, mußte man sich auch hier mit Surrogaten begnügen, welche die ehemalige Täfelung aus edlen Steinarten und Mosaiken nach Form und Technik möglichst imitieren sollten. Reste davon, namentlich Eierstäbe und Gesimse aus Akanthus, haben sich zwischen dem fränkischen und dem romanischen Fußboden vorgefunden. Ähnlich zeigte die Bemalung der Decke Nachahmung von Kassettierungen mit farbigen Eier- und Kreisornamenten in sechseckigem Rahmen. War also auch das Material durchweg schlechter, so standen doch die Farben denen des Römerbaus an leuchtender Frische nicht nach. Jedenfalls sind diese Reste fränkischer Malerei kunstgeschichtlich um so wertvoller, als ähnliche aus so frrühe Zeit anderswo nicht erhalten sind.

Jene bühnenartige Erhöhung an der Ostwand, zu der man früher auf fünf Stufen emporstieg, erhob sich jetzt nur noch um eine Stufe über das Kirchenschiff, dessen Sohle durch Belassung des Schuttes um fast einen Meter gestiegen

war. Nicetius gestaltete mit besonderer Sorgfalt diesen Raum als Sanktuarium aus, indem er ihn mit Marmor in zierlichen Mustern belegen ließ und mit Chorschranken aus weißem Marmor umgab. Auch fand hier Wilmowsky Bruchstücke sehr sauber gearbeiteter Steinskulpturen, nämlich von Kassetten mit Rosen in der Mitte, die von feinen Bandgeflechten eingefaßt waren. Da die Güte der Arbeit geübte Künstler verrät und ähnliche Muster in der Sophienkirche in Konstantinopel wiederkehren, dachte der genannte Gelehrte hier an byzantinischen Einfluß. Daß Nicetius in der Tat Beziehungen zum byzantinischen Hofe hatte, beweisen seine Briefe an Kaiser Justinian. Byzantinischer Geschmack zeigt sich auch in den zahlreichen, im Sanktuarium gefundenen Tier- und Pflanzenfigürchen, die aus dünnen, weißen Marmorblättchen geschnitten und in eine tiefbraune Masse eingelassen waren. Ob diese zur Verzierung von Kapitälen, wie in der Hagia Sophia, von Sitzen oder Ambonen (pultartigen Gerüsten für Vorleser) gedient haben mögen, hat sich bei ihrer Auffindung nicht mehr entscheiden lassen. Zur Fundamentierung des Chores wurden vielfach ältere Werksteine, zum Teil solche mit figürlichem Schmuck, verwendet. Auf einem derselben sieht man drei Figuren zu einer Gruppe vereinigt, zwei männliche, von denen die eine in einer halbgeöffneten Pergamentrolle liest, und eine weibliche mit Diadem und Schleier. In dieser letztgenannten hat man — ohne Grund — ein Bildnis der Kaiserin Helena erblicken und demgemäß in diesem Steine ein Zeugnis dafür finden wollen, daß der Bau tatsächlich die domus Helenae der Überlieferung gewesen sei. Ein anderer dort gefundener Stein stellt Herakles oder Perseus dar, wie er die an den Felsen gefesselte Jungfrau — Hesione oder Andromeda — befreit.



GRUNDRISS NES DOMS ZU TRIER

= *Römischer Kern des Baues*

= *Popponischer Bau (11. Jahrh.)*

= *Hillins und Johannes I. Bau (12. Jahrh.)*

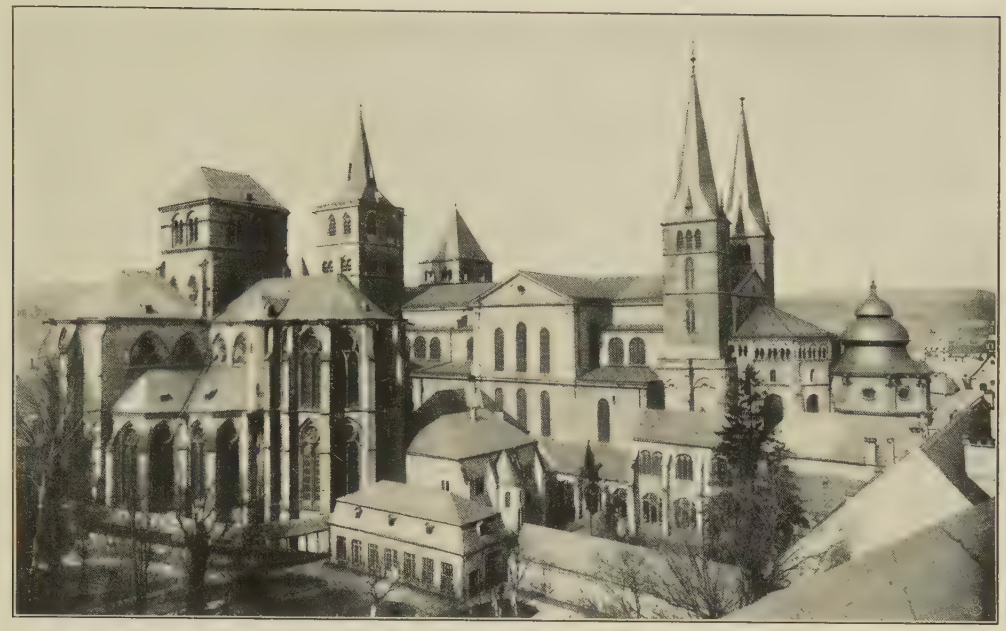
Venantius Fortunatus, der nachmalige Bischof von Poitiers und bedeutendste Dichter des sechsten Jahrhunderts, gedenkt der Wiederherstellung des Trierer Domes durch Nicetius mit den Worten:

Templa vetusta Dei renovasti in culmine prisco
et floret senior te reparante domus

(Gottes Tempel hast du in alter Größe erneuert,
Wieder erstrahlet, wie einst, jetzt der erhabene Dom).

Diese kurze Notiz bildet den einzigen literarischen Hinweis auf die Restaurationsarbeiten des Nicetius, die erst durch Wilmowskys Untersuchungen in ihrem ganzen Umfange und ihrer Bedeutung aufgedeckt worden sind. Weit geringer waren die Veränderungen, die das Gotteshaus in der späteren Frankenzeit, derjenigen der Karolinger, erfahren hat. Namentlich wurde damals der Fußboden nochmals höher gelegt, wobei die von Nicetius vorgenommene Dekorierung mit einer mürben Estrichschicht bedeckt wurde.

Neue Zeiten des Schreckens und der Verwüstung brachen über das Moselland herein, als unter Karls des Großen schwachen Nachfolgern die Normannen ihre Raubzüge begannen und bis tief ins Binnenland ausdehnten. Am Osterfeste 882 wurde Trier von ihnen gebrandschatzt und besonders der Dom ausgeplündert und in Brand gesteckt. Das Feuer scheint zwar damals den Dachstuhl verschont



LIEBFRAUENKIRCHE (LINKS) UND DOM ZU TRIER SÜDOSTANSICHT
Phot. W. Deuser, Trier

zu haben, wurde aber für die gesamte Innendekoration, namentlich die buntbemalten Wände und die zierlich kassettierte Decke sowie für den Marmorschmuck des Sanktuariums verderblich. Nach dieser Katastrophe, die den traurigen Abschluß der zweiten, fränkischen Epoche bildet, wurde der Dom nur notdürftig wiederhergestellt. Die Wände erhielten nur einen rauhen Verputz und wurden nicht mehr dekoriert, sondern nur rötlich-weiß getüncht. Wollte man sie an den festlichen Tagen und Zeiten des Kirchenjahres schmücken, so geschah dies durch Anbringung von Behängen und Teppichen. Schließlich aber wurde das Innere des Gebäudes immer baufälliger. Da besonders eine der vier Kalksteinsäulen, die im Feuer besonders schwer gelitten haben mochte, einzustürzen drohte, wagte man es nicht mehr, Gottesdienst darin abzuhalten.

Eine neue Periode begann für den Trierer Dom, als im Jahre 1016 Kaiser Heinrich II. den Bamberger Propst Poppo auf den erzbischöflichen Stuhl von Trier berief. Es ist dies derselbe Erzbischof, der sich von dem griechischen Mönche Simeon bestimmen ließ, mit ihm nach Jerusalem zu pilgern, und der dann seinerseits Simeon nach Trier zog, wo dieser seine Tage als Einsiedler in einem der beiden Türme der Porta nigra beschloß. Poppo hatte zweifellos in Bamberg, der Stätte seiner bisherigen Wirksamkeit, wo Kaiser Heinrich damals gerade den Grund zu dem herrlichen Dome gelegt hatte, und durch seine Reise ins Morgenland starke künstlerische Anregungen empfangen. In Trier stellte er sich zunächst die Aufgabe, das baufällig gewordene Domgebäude vor dem völligen Verfall zu schützen und den Bedürfnissen der Zeit gemäß noch weiter auszugestalten. Demgemäß unterstützte man zunächst vorsichtig die Bogen der wankenden Säule, nahm diese dann weg und ersetzte sie durch einen massiven Kreuzpfeiler. Ebenso verwandelte man die drei anderen Säulen in Pfeiler, indem man sie mit einem im Grundriß kreuzförmigen Steinmantel umgab. Diese Gestalt haben die Säulen bis zum heutigen Tage behalten (Grundr. S. 106). Hierauf ließ Poppo den Dom nach Westen durch einen Anbau, der sich in seinen Verhältnissen der römischen Anlage genau anpaßte, etwa um zwei Drittel verlängern. Als das Mauerwerk, wie unsere Quellen berichten, eine Lanze hoch aufgeführt war und der Erzbischof einmal mit entblößtem Haupte den Arbeitern zusah, wurde er vom Sonnenstich getroffen, so daß er bald darauf starb. Seine Nachfolger Eberhard und Udo setzten die Arbeiten nach seinem Plane fort; Erzbischof Bruno jedoch, der 1102—1124 regierte, änderte diesen Plan dahin ab, daß er den projektierten geradlinigen Abschluß der Westfassade durch eine wuchtige, halbkreisförmige Apsis mit Krypta und runde, kegelförmig bedachte Treppentürme ersetzte, die durch Doppelgalerien mit dieser Apsis verbunden wurden (Abb. S. 108). Außerdem erhielt diese festungsartige, durch Lisenen

DOM ZU TRIER — WESTFASSADE

Text S. 108. Phot. W. Deuser, Trier

und Rundbogengesimse gegliederte Westfassade, der die damals wohl noch vollständig erhaltene Ostfront des Kaiserpalastes als Vorbild gedient zu haben scheint, zwei mächtige Glockentürme; dem einen von ihnen wurde später noch ein gotisches Stockwerk mit Helm und Galerie aufgesetzt. Das Mauerwerk dieses von Poppo begonnenen und 1121, 74 Jahre nach seinem Tode vollendeten Erweiterungsbaues besteht wie bei dem Römerbau aus Back-, Kalk- und Sandstein mit dicken Mörtellagen voll eingemengter Ziegelbrocken und wurde daher früher lange selbst für römisch gehalten. Vielfach wurde es auch in der Tat den römischen Ruinen, besonders dem Amphitheater, entnommen. Wie es von einem Bau aus frühromanischer Zeit nicht anders zu erwarten ist, sind die Ornamente an den Kapitälen, die Basen und Gesimse sehr einfach, einige mit Anklängen an das römisch-korinthische Kapitäl. Im ganzen bilden, wie Ernst Förster in seinen »Denkmalen der deutschen Baukunst« richtig bemerkt, die starken quadratischen Türme mit der halbkreisrunden Apsis und den runden Ecktürmen einen mächtigen Baukörper, an welchem Licht und Schatten in großen Massen nebeneinander wirken, während durch die Fenster und Galerien und durch die Lisenen mit ihren Bogenfriesen ein feines Spiel der Lichtbrechung bewirkt wird.

Erhielt somit, wenigstens in der Hauptsache, die Westfassade damals diejenige Gestalt, die sie noch heute besitzt, so blieb es der Blütezeit der romanischen Baukunst vorbehalten, auch der Ostfassade des Gebäudes einen prunkvollen Abschluß zu geben (Abb. S. 109). Erzbischof Hillin (1152—1169) war es, der hier eine Krypta und darüber einen Chor mit Strebepfeilern und Türmen erbauen ließ. Er ist es auch gewesen, der (1156) die Abteikirche am Laacher See konsekriert hat; vielleicht also hat dieses turmreiche, malerische Baudenkmal mit seinen Chören in ihm den Gedanken erweckt, auch die Kathedrale seines Erzbistums durch einen stattlichen Chorausbau noch zu vergrößern und zu verschönern. Als Material benützte man auch weiter noch die sauber zugerichteten Werkstücke des Amphitheaters, das man im ganzen Mittelalter skrupellos als Steinbruch ausgebeutet hat.

Schon das Äußere des Hillinschen Chores, der fünf Seiten eines regulären Zehnecks bildet, unterscheidet sich merklich von der halbkreisförmigen Apsis der Westfassade; auch ist die letztere in drei, die der Ostseite dagegen in fünf Stockwerke gegliedert. Namentlich aber ist der Hillinsche Chor ungleich prunkvoller ausgestattet. Am obersten Stockwerk läuft eine Arkadengalerie mit gekuppelten Zwergsäulen entlang und am zweitobersten Stockwerk ein Fries von kleinen viereckigen Kassetten. Das Innere ist mit schlanken, gekuppelten Halbsäulen und einem Sterngewölbe geschmückt, dessen Spitzbogen den Beginn der Gotik erkennen lassen; die Fenster sind mit Perlenbogen, die Logen mit zierlichen Säulchen versehen. Wie Poppo so hat auch Hillin die Vollendung seines Werkes nicht erlebt. Vielleicht hatte er auch bereits die Beseitigung der flachen Decke und Überwölbung des ganzen Domes geplant; die Aus-

DOM ZU TRIER NORDOSTANSICHT

Text S. 108. Phot. W. Deuser, Trier

führung dieses Gedankens blieb jedoch seinem zweiten Nachfolger Johann I. (1190—1212) vorbehalten, der auf diese Weise den Stil der eigentlichen Kirche mit dem so reich ausgestatteten Hillinschen Chore in Einklang brachte und damit eine Aufgabe löste, die für die noch ungeschulte Gewölbetechnik jener Zeit ein kühnes Wagnis bedeutete. Die großen kreuzförmigen Pfeiler des Mittelschiffs wurden durch die Anlage kleiner Altäre an ihrem Fuße, die Umfassungsmauern der Seitenschiffe durch Grabbogen belebt, die für die Särge der Bischöfe bestimmt waren. Diese Grabbogen wurden ebenso wie die Kapitäle der Säulen, die Schlußsteine der Gewölbe, die Perlenbogen der Fenster und manches andere in dem farbenfreudigen Geschmacke jener Zeit mit Gold und bunter Bemalung reich dekoriert. Die großen Wandflächen waren eintönig blaßrötlich gehalten, die Kreuzpfeiler dagegen mit Teppichmustern und Heiligenfiguren bemalt. Die gesamte dekorative Ausstattung des Dominnern machte ohne Frage, ganz im Charakter der romanischen Baukunst des 12. und 13. Jahrhunderts, den Eindruck hoher Feierlichkeit und festlicher Würde. Auch damals blieb es noch üblich, bei festlichen Gelegenheiten den unteren Teil der Wände durch figurenreiche Teppiche und Vorhänge auszuschmücken. Eine solche erhebende Feier, bei welcher der ganze Pomp der mittelalterlichen Kirche zur Entfaltung kam, mag es gewesen sein, als am 1. Mai 1196 Erzbischof Johann die Weihe des vollendeten Domes vornahm und dabei in dem Hochaltar des Hillinschen Chores die Tunika des Erlösers, den berühmten »heiligen Rock«, niederlegte. Später sind die Malereien aus romanischer Zeit durch Übertünchung größtenteils vernichtet worden. Auf einem der Kreuzpfeiler fand Wilmowsky noch die Malerei dreier Perioden übereinander. Als er die Tünche sorgfältig ablöste, traf er zunächst eine im Rokokostile ausgeführte Teppichdekoration und darunter eine gotische Malerei an, die eine Madonna unter dem Baldachin darstellte; unter

DOM ZU TRIER SÜDLICHES SEITENSCHIFF
Phot. W. Deuser, Trier

dieser kam schließlich ein romanischer Teppichgrund mit fast unkenntlich gewordenen Heiligenfiguren zum Vorschein.

Jene Weihehandlung des Erzbischofs Johann bildete wiederum auf Jahrhunderte hinaus einen Abschluß in der Baugeschichte des Domes. Konnte man auch bereits in der von ihm vorgenommenen Überwölbung mit spitzbogigen Gewölben ein gotisches Element erblicken, so ging doch im allgemeinen die ganze Zeit der Gotik und der Renaissance vorüber, ohne daß der Dom in seinem architektonischen Aufbau bemerkenswerte Umgestaltungen erfahren hätte. Anderseits ließ Erzbischof Theoderich II. in den Jahren 1227—1243 dicht neben dem Dom als älteste deutsche Kirche reingotischen Stils nach dem Vorbilde der Stiftskirche in Braîne bei Soissons die Liebfrauenkirche erstehen und verband sie zugleich mit dem Dome durch einen stimmungsvollen Kreuzgang, der mit seinen Gewölben und dem klaren, reichen Maßwerk der Fenster nach Lübke zu dem Besten gehört, was die klösterliche Frühgotik in Deutschland überhaupt hervorgebracht hat.

Einen neuen Schmuck aber erhielt der Dom selbst in seinem Innern dadurch, daß namentlich im 16. Jahrhundert, der Blütezeit der deutschen Renaissanceplastik, mehrere Erzbischöfe sich prachtvolle Grabdenkmäler, meist in Gestalt von Altären, errichten ließen. Dem individualistischen Charakter jener Zeit entsprechend fand damals auch in Deutschland die aus Italien stammende Sitte Verbreitung, daß sich Leute von Rang und Reichtum durch Errichtung eines würdigen Grabdenkmals ein ehrenvolles Gedächtnis bei der Nachwelt zu sichern versuchten. Zur Aufstellung derselben wählte man mit Vorliebe Gotteshäuser, da in diesen die Heiligkeit des Ortes dem Monument eine bleibende Dauer zu sichern schien und die Prunkliebe des Erbauers sich in das »demütige Gewand christlicher Frömmigkeit« hüllen konnte. Freilich ist es auch so nicht immer gelungen, den Denkmälern die gewünschte Dauer zu sichern. Bauliche Umgestaltungen aller Art, Krieg und Brand haben auch die ehrwürdigsten Gotteshäuser nicht verschont, und manches schöne Monument ist heilloser Verunstaltung oder völliger Vernichtung zum Opfer gefallen.

Auch die im Trierer Dom nicht mehr lückenlose Reihe wirklich kunstvoller Grabmäler beginnt daselbst mit demjenigen des Erzbischofs Richard von Greiffenklau (1511—1531), der namentlich auch durch seine Fehde mit Franz von Sickingen eine historische Persönlichkeit geworden ist. Das noch zu seinen Lebzeiten, wahrscheinlich von einem oberdeutschen Meister aus Eifelkalkstein errichtete Denkmal hatte seine Stelle ursprünglich an der Westseite des Kanzelpfeilers, wurde aber später an dessen Nordseite versetzt (Grundr. Nr. 25) wobei statt der Altarmensa ein barocker Sarkophag als Sockel darunter gestellt wurde. Das Monument besteht aus einer von zierlichen Pilastern umrahmten und mit dem Wappen des Stifters gekrönten Nische, in der sich eine wundervolle, die Kreuzigung darstellende Reliefgruppe befindet. Den Stamm des Kreuzes umklammert schmerzerfüllt Maria Magdalena; hinter ihr steht die durch Kreuz und Krone kenntlich gemachte hoheitsvolle Gestalt der Kaiserin Helena, während auf der anderen Seite des Kreuzes Petrus mit flehentlicher Gebärde für den neben ihm knieenden Stifter Fürbitte bei dem Gekreuzigten einlegt, dessen vortrefflich modellierte Figur sich sieghaft frei über die untere Gruppe erhebt. Auch das Denkmal von Greiffenklaus Nachfolger Johann von Metzenhausen (1531—1540) gehört zu den Meisterwerken der deutschen Renaissanceplastik (Grundr. Nr. 21). Hier bildet der Erzbischof selbst in vollem Ornat die Mittelachse des Denkmals, die sich nach oben in der auf einer Weltkugel stehenden Figur Christi fortsetzt, während sich die zu beiden Seiten auf kurzen Säulen stehenden Statuen der hl. Petrus und Paulus und die Heiligenfiguren auf den Kapitälen der Pilaster schon durch ihre geringere Größe der Hauptfigur unterordnen. Auch

INNENANSICHT DES DOMES ZU TRIER NACH OSTEN
Phot. W. Deuser, Trier

über den Schöpfer dieses Kunstwerkes fehlt uns jede Kenntnis. Neuerdings hat es Wiegand einem niederländischen Meister zugeschrieben; unverkennbar ist aber auch seine Ähnlichkeit mit den Grabmälern der Kardinäle Askanio Sforza und Girolamo Basso von Andrea Sansovino in Maria del popolo zu Rom. Offenbar mangelte es bei allem Kunstsinn des Trierer Klerus zunächst noch an einheimischen Meistern der neuen Kunstübung, und erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielt die Stadt in dem Bildhauer Hans Ruprecht Hoffmann, der vermutlich aus Nürnberg einwanderte, eine tonangebende künstlerische Persönlichkeit. Seine erste, aus dem Jahre 1572 stammende Arbeit in Trier ist die aus Portal, Treppe und Stand bestehende prachtvolle Domkanzel (Grundr. Nr. 24) Das reich mit Figuren, Engeln, Wappen usw. geschmückte Portal gipfelt in einem Reliefbilde der Auferstehung des Herrn. An der Treppenbrüstung befinden sich die Bilder der Bergpredigt und des Jüngsten Gerichtes, und an den sechs Seiten des Standes in Gruppenbildern die sechs guten Werke, nämlich die Speisung Hungernder, die Tränkung eines Dürstenden, die Beherbergung von Fremdlingen, die Bekleidung eines Nackten, der Besuch bei Kranken

und Gefangenen. Das siebente leibliche Werk der Barmherzigkeit, die Bestattung der Toten, ist, wie bekannt, nachbiblischen Ursprungs und demgemäß auch auf dieser Kanzel nicht zum Ausdruck gebracht, die im übrigen als eine geradezu klassische Illustration jener Gedankenreihe gelten darf. Darunter, um den Tragpfeiler herum, stehen die allegorischen Figuren der fünf Sinne, und auf den Ecken des Sockels sitzen die vier Evangelisten; alle Flächen sind mit zierlichen Ornamenten bedeckt.

Dem Zeitgeschmack entsprechend schmückte Hoffmann seine späteren Werke immer reichlicher mit Ornamenten aus, bis er am Ende seiner Künstlerlaufbahn bei dem mit figürlichem Schmucke aller Art fast überladenen Allerheiligenaltar anlangte, den er im Jahre 1614 für den Erzbischof Lothar von Metternich (1599—1623) errichtete. Wie die Domkanzel den Anfang, so bildet dieser Altar den Abschluß seiner Tätigkeit in Trier, die also einen Zeitraum von 42 Jahren umfaßt. Aus dieser Zeit stammen der »Johannes-Altar« des Erzbischofs Johanns VI. (1556 bis 1567) und der »Dreifaltigkeits-Altar« seines Nachfolgers Jakob III. von Eltz (gestorben 1581) (Grundr. Nr. 20); möglicherweise sind einige andere Werke des Meisters 1717 bei dem Brande des Domes zugrunde gegangen. Gemeinsam ist diesen Altären ein figurenreiches Reliefbild in der Mitte, nach welchem man sie auch zu nennen pflegt, indem auf dem Johannesaltar die Taufe Christi, auf dem Eltzschen die Dreifaltigkeit dargestellt ist. Darüber befindet sich ein kleineres Bild, das ebenso wie dasHauptbild von Säulen, Pilastern und Simsen mit Ahnenwappen und sonstigen Ornamenten umrahmt wird, während eine Heiligenfigur das Ganze krönt. Auf dem Metternichschen Grabmal erscheint endlich der ganze »ikonographische Apparat« aufgeboten, um die Heilslehre der katholischen Kirche in handgreiflichem Gegensatz zu der überhand nehmenden Ketzerei der Gemeinde vor Augen zu führen. Mit diesem Altar, in welchem man bereits ein Nachlassen künstlerischer Gestaltungskraft hat wahrnehmen wollen, schließt die Reihe der Renaissance-Monumente.

HANS FREY BILDNIS L. E.

Eichenholz

Jahrhundertelang war das eigentliche Domgebäude von dem Wandel der Zeiten und des Zeitgeschmacks fast unberührt geblieben, als unter der Regierung des prachtliebenden Erzbischofs Karl Kaspar von der Leyen (1652—1676) eine Reihe einschneidender Veränderungen im Barockstile begann. Mit einem Kostenaufwande von angeblich 500 000 trierischen Talern ließ dieser — unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Kriege mit seinen enormen Verlusten! — durch einen italienischen Künstler die westliche Apsis völlig umgestalten. Der frühromanische Lettner wurde entfernt — seine mit den Bildern der Apostel geschmückten Arkaden haben zu beiden Seiten des Dreifaltigkeitsaltars Aufstellung gefunden — und durch einen dem heiligen Nikolaus geweihten großartigen Doppelaltar aus Marmor und Stuck ersetzt. Während hiervon jetzt nur noch Bruchstücke erhalten sind, ist der Decke ihr prächtiger Schmuck, eine das Pfingstwunder darstellende Stuckarbeit, unverändert geblieben. Der Künstler, der diese Arbeiten ausgeführt hat, hieß, wie eine auf einem Pilaster angebrachte Inschrift besagt, Giovanni Domenico Rossi, gehörte wohl also derselben Familie an, wie jener gleichnamige Florentiner Meister und Schüler Michelangelos, der namentlich durch seine Fresken und Stuckarbeiten im Schlosse zu Fontainebleau berühmt geworden ist. Im

AUGUST FRIND (MÜNCHEN) DIE HL. DREI KÖNIGE

Jahre 1710 gliederte Erzbischof Hugo von Orsbeck (1676—1711) dem Hillinschen Chore als östlichstes Glied des ganzen Baues noch eine prunkvoll ausgestattete, achteckige Kapelle an, die später als Domschatzkammer eingerichtet worden ist. Diese Kapelle ist durch ihre scharf hervortretenden Pfeiler an den Ecken und die stark ausladenden Gesimse sowie das eigenartige Dach charakterisiert, das von drei übereinander gestülpten Wülsten gebildet wird. Hiermit harmoniert auch vortrefflich das Innere, besonders die reichgeschmückte Stuckdecke, in deren Mitte Gott Vater dargestellt ist, umgeben von Putten mit den Leidenswerkzeugen Christi. Um jene Zeit erhielt auch der Hochaltar in dem Hillinschen Chore, an den die Schatzkammer anstößt, erst seine heutige Gestalt. Dieser Altar, ein Marmorbildwerk des Meisters Johann Wolfgang Fröhlicher aus Solothurn, zeigt als Hauptbild in Reliefdarstellung eine von Wolken und geflügelten Engelsköpfen getragene Monstranz unter einem Baldachin, dessen Seitenvorhänge von Putten gehalten werden. Rechts und links davon stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Darüber befindet sich eine Gruppe der drei ersten Bischöfe Triers: Eucharius, Valerius und Maternus, und neben diesen links Johannes der Täufer, rechts Johannes der Evangelist; das Wappen des Stifters bildet den Abschluß. Zwei breite Treppen führen zu diesem Hochaltar, einem Meisterwerk des Barocks, empor; die eine ist mit der Statue des Kaisers Konstantin des Großen, die andere mit der seiner Mutter, der heiligen Helena, geschmückt. Zwei große Barockaltäre, die damals zu beiden Seiten der in das Kirchenschiff hinabführenden Chortreppe errichtet wurden, sind neuerdings nach dem Westende der Kirche verpflanzt und durch romanische Lettneraltäre ersetzt worden.

Im Jahre 1717 wurde der Dom, wie schon erwähnt, von einer Feuersbrunst heimgesucht. Bei Gelegenheit der Wiederherstellung, die Erzbischof Franz Ludwig, Herzog zu Pfalz-Neuburg (1716—1729), vornahm, erhielt er auch äußerlich barocken Charakter durch steile Giebel mit Vasen und Figurenschmuck. Namentlich aber wurde er durch Umgestal-

EMIL BÖHM (MÜNCHEN) PORTRÄT

tung der Gewölbeanlagen, Beseitigung einiger Bogen und Errichtung einiger neuer Mauern in eine Kreuzkirche mit Querschiff verwandelt, während durch Vermehrung der Fenster in den Seitenschiffen sein Inneres an Helligkeit gewann. Auch das prächtige Chorgestühl (Grundr. Nr. 18), ein ausgezeichnetes, in eingelegter Arbeit gefertigtes Werk eines Mainzer Meisters, gelangte damals, im Jahre 1725, zur Aufstellung. Damals wurden auch endlich die zu beiden Seiten des Ostchors gelegenen, schon von Hillin begonnenen Türme ausgebaut und mit Helmen versehen; ihre jetzige Gestalt haben sie erst vor einem Vierteljahrhundert erhalten. Im Jahre 1723 bekam das Chorgitter eine kunstvolle schmiedeeiserne Bekrönung im Rokokostil, der damit seinen Einzug in den Dom hielt und ihm wieder noch ein neues Stilelement verlieh. Das bedeutendste Werk der Rokokoplastik im Dom aber ist der »Himmelfahrts-Altar« des Erzbischofs Franz Georg von Schönborn (1729—1756, Grundr. Nr. 23), während das Grabmal seines Nachfolgers Johann Philipp von Walderdorff (gest. 1768, Grundr. Nr. 19), der das Rokoko in Trier zu voller Entfaltung gebracht und besonders durch die prunkvolle Ausgestaltung des kurfürstlichen Palastes sich einen Namen gemacht hat, einen dürftigen und frostigen Eindruck macht. Vor diesem Grabmal, einer halbliegenden Porträtfigur des Kirchenfürsten, stand ursprünglich eine Allegorie des Todes, die auf die Inschrift »Ecce hora est« hindeutete; die allzu naturwahre Darstellung des Totengerippes erregte jedoch Anstoß und hat Anlaß gegeben, diese Figur von dort zu entfernen und dem Dommuseum zu überweisen.

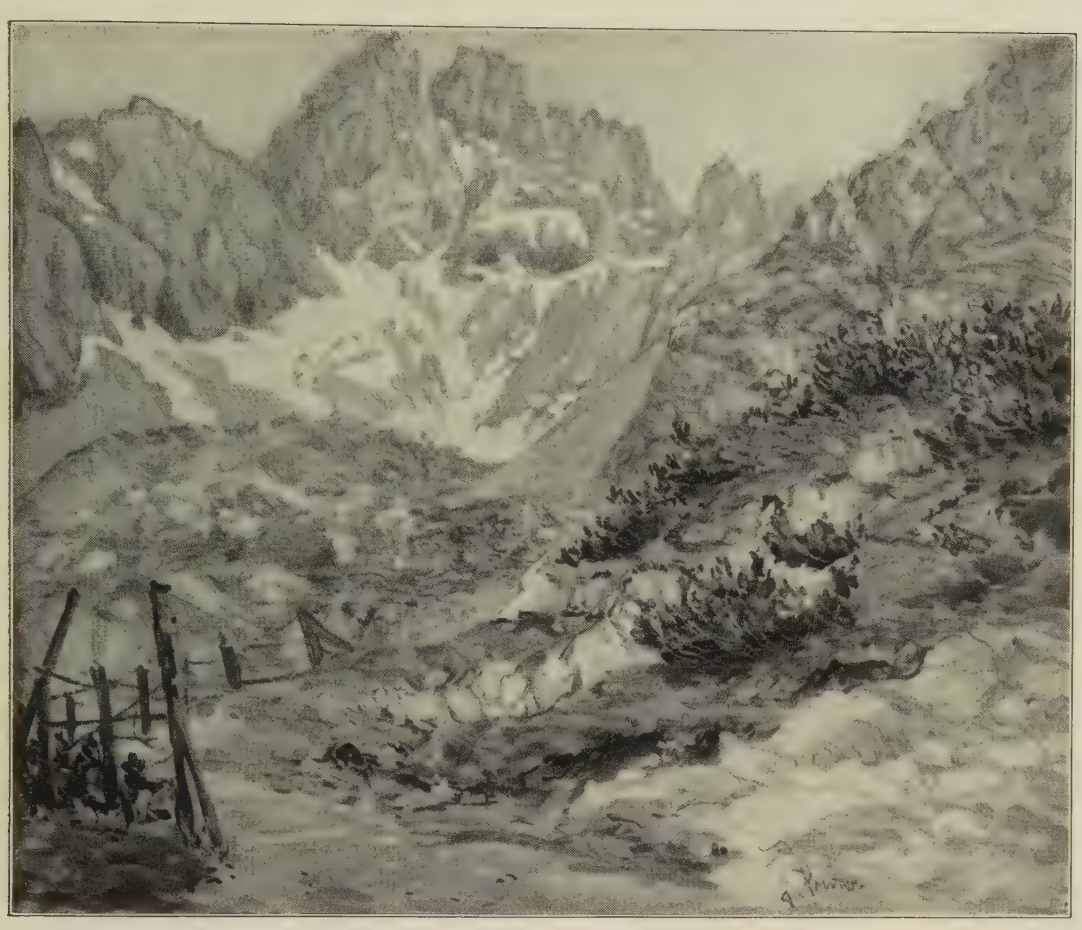
Wenige Jahre, nachdem Walderdorffs Nachfolger Clemens Wenceslaus, ein Sohn Augusts III. von Sachsen und Polen, 1786 seine Residenz nach Koblenz verlegt hatte, brachte die französische Revolution viel Unglück über die alte Römerstadt, die insbesondere dafür schwer büßen mußte, daß sie zahlreichen Emigranten eine Zufluchtstätte geboten hatte. Beim Herannahen der Fanzosen (1792) wurde der kostbare Domschatz nach Ehrenbreitstein gerettet; nur einen Teil davon hat das Trierer Domkapitel später zurückerhalten. Im Jahre 1801 fiel die Stadt an Frankreich; zwei Jahre darauf wurde der Dom, der eine Zeitlang der französischen Soldateska als Fouragemagazin gedient hatte, seiner Bestimmung zurückgegeben. 1814 wurde die Stadt preußisch, doch erst in unsern Tagen, nachdem (1881) Felix Korum daselbst Bischof geworden ist, hat man den Dom einer durchgreifenden Renovation unterzogen, deren Fortschritte in den Berichten der »Provinzialkommission für die Denkmalpflege« regelmäßig veröffentlicht worden sind. Vorher aber war noch jener prunkvolle, von dem Erzbischofe Kaspar von der Leyen errichtete Nikolausaltar einem plumpen Eingriff zum Opfer gefallen. In der Zeit des Neoklassizismus setzte man nämlich an diese Stelle eine Orgelbühne mit jonischen Sandsteinsäulen und verwandte die roten Marmorsäulen jenes Altars zu einem Baldachin für ein namenloses Bischofsgrab, wobei man das Fehlende durch Sandsteinsäulen mit geschmacklosem Ölfarbenanstrich ersetzte. Derartige Mißgriffe sind heutzutage doch wohl nicht mehr möglich; wenigstens ist man auch bei der soeben abgeschlossenen Restauration des Trierer Domes im allgemeinen nach dem Grundsatze verfahren, unter Achtung aller Stilperioden den historisch gewordenen Organismus eines Bauwerkes mit schonender Hand zu wahren, vielleicht unter etwas zuweit gehender Zurücksetzung des Barocks, vorzugsweise von dem Wunsche geleitet, das Gotteshaus wieder in den Zustand zurückzuversetzen, in welchem es sich zu Anfang des 15. Jahrhunderts befunden hat. Man hat zunächst während der ersten Renovationsperiode, die unter Leitung des Dombaumeisters Reinhold Wirtz stand, das ganze Dach in Eisenkonstruktion und Kupferdeckung erneuert

RENÉ DE SAINT-MARCEAUX
GROSSE TRAUER

Weißer Marmor

HANS HEIDER (MÜNCHEN) IM FREISINGER MOOS

und ihm dabei die ursprüngliche flache Neigung wiedergegeben; zugleich hat man den Barockschmuck der Vasen und Figuren entfernt und die malerisch geformten Haubendächer der Osttürme durch schlanke, glatte Spitzen ersetzt. Weiterhin ist auch das Innere durchgreifend renoviert worden. Man hat auch hier eine Rekonstruktion im romanischen Stile durchzuführen versucht, indem man z. B., wie schon erwähnt, die beiden großen Barockaltäre vom östlichen Lettner nach dem Westende der Seitenschiffe verpflanzt und sie durch neue, romanische Lettneraltäre ersetzt hat, auch das ganze Gotteshaus in schlichten, romanisch gestimmten Motiven mit bandartigen oder geometrischen Ornamenten hat ausmalen lassen. Die neuklassische Orgelempore ist wieder beseitigt und die alte Sakristei an der Südseite durch eine neue nach dem Entwurf des Dombaumeisters Schmitz ersetzt worden. Die Grabdenkmäler hatten zu der Zeit, wo die französischen Soldaten den Dom als Fouragemagazin benützten, arg gelitten; einige spätere Restaurierungsversuche hatten den ursprünglichen Charakter erst recht verwischt. Waren daher schon am Greiffenklau- und Metzenhausen-Monument mancherlei Ergänzungen und Erneuerungen notwendig, so mußten besonders am Allerheiligenaltar umfangreiche Restaurierungsarbeiten vorgenommen werden, da bei diesem die Köpfe und Glieder der Reliefs größtenteils abgeschlagen waren und auch der ornamentale Schmuck sehr verstümmelt war. Die Wiederherstellungsarbeiten hat Gustav Sobry in Trier ausgeführt. Die verschüttet gewesene Krypta im Osten hat man aufgegraben und dabei zwei Meter unter ihrem Fußboden Reste eines römischen Gemaches mit schönen Wandmalereien gefunden und freigelegt. Dadurch ist aufs neue die Erinnerung an Triers größte Zeit wachgerufen worden, in der die Stadt ein Mittelpunkt des Weltverkehrs, ein Quell römisch-christlicher Kultur gewesen ist. In verjüngter Gestalt aber steht die ehrwürdige Kathedrale vor uns, die, weit von der so oft verlangten Stilreinheit entfernt, gerade darin ihren eigenartigen Reiz besitzt, daß sie die Merkmale einer 1600 Jahre langen Kunstübung an sich trägt.



HANS HEIDER (MÜNCHEN) GRÜNSTEINSCHARTE

DIE KUNST LUDWIG RICHTERS

Von ANDREAS HUPPERTZ

(Vgl. Abb. Beil. S. 5)

»Der Stoff ist nichts, die Farbe und ihr Rhythmus das Ein und Alles. Erst wer den Gegenstand vergißt, beginnt die Malerei zu genießen. Das ist das Grundgesetz der Malerei!« — So wollen uns heute gewisse Fanatiker glauben machen. Ganz anders klingen die Worte, die einmal eine anerkannte Größe, Anton Springer, äußerte: »Wenn uns das geflügelte Wort l'art pour l'art entgegengeschleudert wird, so antworten wir darauf, daß ein Kunstwerk auch durch seinen Inhalt bedeutend sei, durch die Form beseelt, aber nicht ausschließlich belebt werde, jedenfalls uns mehr gelte, als ein oder zwei Töne mehr in der dekorativen Umgebung. Das Kunstwerk soll genossen werden.« Diesen Genuß einzig in der Schwärmerei für Farbenharmonien und Tonwerte zu finden, nennt Springer einen geistigen Opiumrausch, einen Fetischdienst der Farbe. Dieses Bekenntnis aber legte er für die Kunst Ludwig Richters ab.

Gewiß liegt die Bedeutung Richters (1803 bis 1884) als Maler nicht in der Entwicklungsrichtung der technischen Seite der Malerei, — denn was anders sind die Entwicklungsmomente, denen in der letztvergangenen und gegenwärtigen Zeit vorzugsweise der Streit der Meinungen gilt, als solche rein physikalischer und technischer Art, Auseinandersetzungen zwischen Sehen und naturgetreuer Wiedergabe des Gesehenen — naturgetreu, d. h. so, wie der Gegenstand dem Maler im Augenblicke der »Impression« angeblich erscheint — durch das Mittel der Farbe, die Verwertung naturwissenschaftlicher Entdeckungen? Nicht mit Unrecht meint daher ein begeisterter Anhänger der modernen Malerei: »Man könnte sie nicht übel als die kunsttechnische Verwendung einer wissenschaftlichen Einsicht deuten.« Wenn die moderne Kunst auf nichts anderes hinausläuft, als uns naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu vermitteln, uns an einem ganz be-

langlosen Gegenstande ein Farbenexperiment vorzuführen, so kann sie uns nur das Gleiche wie ein naturwissenschaftlicher Experimentalvortrag bedeuten, und sie bietet etwas, was unserm Verstande, nicht aber der Seele von Wert ist, ohne Einfluß bleibt auf Geist und Gemüt. Das Gesagte ist natürlich nur gegen die Verkündiger des oben zitierten »Grundgesetzes« gerichtet. Das Gute, womit die Kunst der Gegenwart uns bereichert hat, soll keineswegs angetastet werden, und gewiß auch müssen wir die ehrlich und ernstlich ringenden Künstler achten, wie wir die Bestrebungen der Malerei unserer Zeit, die naturwissenschaftlich-experimentellen Studien und Versuche zu schätzen wissen, aber nur als Mittel, als Entwicklungsfaktoren zu etwas Neuem, Gutem und Großem, nicht aber als Erfüllung. Als solche wünschen wir uns eine Kunst, die, mit Verwertung neugewonnener technischer, aber richtiger Resultate, das erfüllt, was Springer von ihr fordert, daß sie nämlich »unsere gedankenbildende Phantasie nähre mit den Gestalten, die wir lieben und ehren, die uns umgeben (also nicht mit Formen, welche die reine Willkür eines experimentierenden Künstlers uns vorführt), die den Geist durch Betrachtung der Kunstwerke wecke.«

Kunst von dieser Art, dargestellt mit den Mitteln seiner Zeit, bietet uns Ludwig Richter, und als solche lieben und schätzen wir sie, als solche auch wird sie ihren Wert niemals verlieren. Seine Bilder haben viele erfreut und viel Gutes gewirkt, und sie werden immerfort wirken durch das, was der Meister in ihnen niedergelegt hat: den ganzen Inhalt eines reichen, goldenen Herzens, eines echt deutschen Charakters.

Der Schöpfungen Richters von der Art, die wir als religiös oder christlich zu bezeichnen pflegen, wie Illustrationen biblischer Begebenheiten, Heiligendarstellungen usw., sind verhältnismäßig nicht viele, und auch diese, z. B. seine Weihnachtsbilder, sind gleichsam Übertragungen in eine besondere Sprache, die uns nicht gleich so berühren, wie die gewohnten biblischen Darstellungen. Und doch ist Richter religiöser Künstler durch und durch; seine hier in Betracht kommenden Bilder könnte man religiös-praktisch nennen, da er uns direkt in das auf dem Fundamente der Religion aufgebaute Leben hineinführt, so in einem Zyklus, der die Bitten des Vaterunsers illustriert, oder in seinen Bildern aus dem Familienleben, wie in der Sammlung »Beschauliches und Erbauliches«. Ein gottesfürchtiges Familienleben und damit eine Erziehung nach dem Wohlgefallen Gottes sind das Fundament eines glücklichen und zufriedenen Lebens, wonach ja alle Bestrebungen hinzielen. Indem Richters Kunst einen Weg dahin weist, ist sie von unvergänglichem Werte. — Man spricht heute von einer neubelebten, allgemeinen Sehnsucht nach Religion. Über die Art der letzteren ist man wohl nicht allgemein im Klaren. Viele suchen sie in einer gewissen Naturschwärmerei, in einer Art Pantheismus. Wie wir in der Natur Religion finden können, wie sie uns zur Quelle alles Glückes und zum Ziele aller Sehnsucht führen kann, zeigen uns die Naturschilderungen Richters. Sie sind wie ein Hymnus auf den, der alles geschaffen, sie weisen deutlich hin auf den Schöpfer und zeigen den Weg zu ihm. Auch dadurch schon, daß sie für die Schönheiten der Natur die Augen und die Herzen öffnen, sind sie für die Menschen ein erquickender und unerschöpflicher Born reiner Freude. — Zu den Geschenken Gottes, die der Menschen Geist und Herz erfreuen, gehört auch die Poesie. Wie ganz erfüllt von ihr ist nicht die Kunst Ludwig Richters! — Und endlich der Humor, den wir auch nicht gern in unserm Leben vermissen möchten, — in welch liebenswürdiger Weise bieten ihn uns so viele von Richters Bildern dar! Kurz, alles, was unsere »gedankenbildende Phantasie nähren« und »unsern Geist wecken«, was uns zur Freude führen kann, das hat uns Richter aus dem gol-

GEORG MAYER-FRANKEN SOMMERABEND

OTTO GAMPERT (MÜNCHEN) HERBSTMORGEN IM SCHLEISSHEIMER MOOS

ADRIEN LOUIS DEMONT (PARIS) DAS NORDISCHE MEER

KARL PRINZ (WIEN) TRÜBER WINTERTAG

denen Schatze seiner eigenen Phantasie und seines Geistes geschenkt.

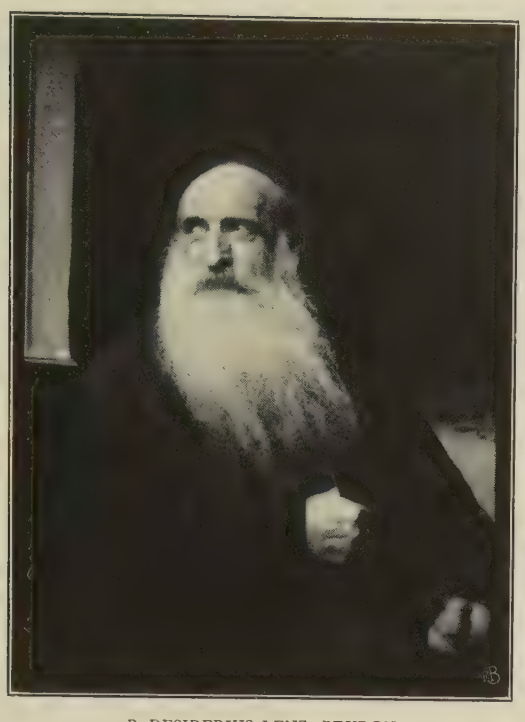
Über dem Inhalte hat Richter die Form nicht vernachlässigt. Auch sie war ihm wesentlich. Wie hat er nicht gejammert, als ihm die noch ungeübten Holzschneider anfangs seine Zeichnungen ganz entstellten! Doch schauen wir selbst auf seine Bilder, besonders auf diejenigen, an die keine fremde Hand gerührt hat, auf seine Ölbilder, seine Aquarelle und Handzeichnungen. Enthalten seine Figuren und Formen auch noch manches Typische, so muß man doch anerkennen, wie leidenschaftlich sich Richter von der in seiner Lehrzeit noch üblichen Schablone losgerissen und die freie Natur studiert hat. Auch sein Sinn für Komposition und Bildwirkung ist ganz hervorragend. Seine Illustrationen zu literarischen Werken sind als solche richtig erfaßt und ausgeführt. Auf diesen Gebieten kann mancher, der heute über Richter geringschätzend hinwegsehen zu dürfen glaubt, noch recht vieles lernen, was ihm belanglos zu sein scheint.

Die höchst ehrenden Publikationen, die im Jahre 1903 aus Anlaß der 100. Wiederkehr von Richters Geburtstag erschienen, sind zahlreich. Und doch begrüßen wir, wegen der großen und für alle wertvollen Vorzüge seiner Kunst, mit Freude jede Erscheinung, die geeignet ist, wieder neue Kreise mit dem Meister bekannt zu machen. Das Lob, ein ausgezeichnetes Bild der verschiedensten Seiten von Richters Kunst in zahlreichen und tadellosen Reproduktionen zu geben, gebührt dem Unternehmen »Die Kunst dem Volke« für seine zweite Monographie.[1]) Über den Text erübrigt sich, im Hinblick auf den bekannten Verfasser, jegliche Bemerkung. Möge das Heft die Massenverbreitung, die es wirklich verdient, finden in den weitesten Kreisen des Volkes, für das Ludwig Richter so unermüdlich und mit soviel Liebe geschaffen!

[1]) Ludwig Richter. (Die Kunst dem Volke, Nr. 2.) Von Dr. Hyazinth Holland. 66 Abb. nach Gemälden, Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitten Richters. Preis 80 Pfg., für Ortsgruppen und Vereine je 50 Pfg., von der Allgem. Vereinigung für christl. Kunst, München, Karlstraße 33.

Schola art. Beuron. Typis Beuron.

· ES IST VOLLBRACHT ·



P. DESIDERIUS LENZ (BEURON)
Aufnahme von 1910

BEURONER KUNST

Von P. ODILO WOLFF O. S. B.

Wenn ich die Beuroner Kunst nenne, so stehen vor allem zwei Männer vor meinen Augen: Erzabt Maurus Wolter und P. Desiderius Lenz. Den Erzabt Maurus nenne ich an erster Stelle, nicht als ob er ein Künstler gewesen oder als ob sein Werk, die Abtei Beuron, eine Kunstschule sei. Maurus war ein Mönch und Beuron ist ein Kloster, das ist eine Schule der christlichen Vollkommenheit. Der Gedanke des Erzabtes bei Gründung seines Klosters war nur der, daß die um ihn gescharte klösterliche Familie allein darnach strebe, Gott dem Herrn alles Erste, alles Edelste, alles Beste zu geben.

Die Gründung Beurons fällt in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als in Deutschland der Frühling der Romantik allüberall das katholische Leben weckte. In dem noch von keiner Bahn berührten, waldeinsamen obern Donautale in Hohenzollern pflanzte Maurus seine junge Mönchsgemeinde, der er das sieghafte Bewußtsein in die Brust legte, in den altbewährten Grundsätzen des Ordens St. Benedikts Keime des Senfkörnleins von strebender und lebenschaffender Kraft zu besitzen. Wie konnte es da anders sein, als daß der dem Höchsten ganz zugewandte Sinn und das aus ihm erwachsende jugendfrische ideale Streben nicht auch die Kunst in den stillen Räumen willkommen geheißen hätte! Das Streben nach christlicher Vollkommenheit, das in dem idealsten Familienverbande eine durchaus einheitliche, klar bewußte Richtung fand, und dessen erste Betätigung das gemeinsame große liturgische Gotteslob in der höchstmöglich vollendetsten Form war, drängte naturgemäß zu einem dem Ideal desselben entsprechenden Ausdruck in der Umgebung; und das eminente Kunstwerk der Liturgie in seinen wundervollen Texten und ebenso kunstvollen Melodien, in seinem wohlgeordneten, gemessenen Zeremoniell, nach einem entsprechend kunstvoll ausgestalteten Raume für die Kulthandlungen. Und wie der Liturg nie anders daherschreitet als auf dem Kothurn, und sein Wort nie die profane Sprechweise, sondern stets die höhere rhythmische, gesang-

P. DESIDERIUS IPHIGENIE
Aus den sechziger Jahren

liche Redeweise ist, die sich in uralten, festgelegten Traditionen bewegt, so darf auch der Raum des Heiligtums, in dem die Liturgie ausgeübt wird, nie den Charakter des Leichten, Ungebundenen, des Salons oder des Neuen tragen; er muß vielmehr in Gestaltung und Ausschmückung etwas von dem Gemessenen, Züchtigen (= in Zucht Gehaltenen), Alten, das ist dem Zusammenhange mit der Tradition an sich tragen. Die Liturgie und ihr Zeremoniell ist eben »uralt«, sie wurzelt in den Urtraditionen der Völker, sie ist so alt wie die Gottesverehrung selbst, und in den Formen der Gottesverehrung der ältesten Kulturvölker würde sich das heutige Zeremoniell nicht fremd und unheimisch finden.

Offenbar war in dem »Beuron«, so wie es in dem Gedanken des Erzabtes Maurus stand, für solche »Kunst des Heiligtums«, für eine »liturgische Kunst«, ganz von selbst der Nährboden gegeben. Doch diese zu schaffen, konnte nicht Aufgabe des Erzabtes sein. Wollte Gott diese äußere Vollendung seiner jungen Stiftung geben, so mußte er sie außerhalb des Klosters heranreifen lassen und sie dann, schon vollendet, gleichsam als Morgengabe ihm zuführen. Darf ich ein kühnes Bild gebrauchen, dann möchte ich sagen, sie mußte ihm im Vollalter, so wie die Eva dem Adam, als ein »adjutorium simile sibi« zugeführt werden.

Und so geschah es. Im Jahre 1868 war es, da trafen sich in Rom Abt Maurus und der damalige Professor Peter Lenz, der von der Vorsehung ausersehen war, mit seinen beiden Genossen Wueger und Steiner, die alle drei in seltener Einmütigkeit und Gleichheit der Anschauungen, der Strebungen und künstlerischen Ausbildung zusammenstanden, der eigentliche Schöpfer der Beuroner Kunst zu werden (Abb. S. 121).

Sie trug noch keinen Namen damals, die Kunst der drei Genossen, noch keine bedeutenden Monumente zeigten ihr Bild. Nur oder fast nur der Zeichenstift hatte dasselbe bisher in den Mappen festgelegt, allerdings schon in typischer Klarheit und Sicherheit. Schon damals standen alle Linien und Formen dieses Bildes fest. Die noch nicht benannte Kunstrichtung hatte sich schon in durchaus klaren und festen Grundsätzen ihren Weg vorgezeichnet. Schon in den Skizzen und Versuchen sah man jede Linie so sicher bestimmt durch ein gewisses Unbekanntes, das jede Verschiebung als eine Störung des Ebenmaßes hätte erkennen lassen; wie aus einem geheimnisvollen Ursprung entströmte da ein gemeinsames Maß, Alles einheitlich beherrschend. Eine natürliche Einfachheit, Einfalt und plastische Klarheit, eine nicht über das Maß des römischen Reliefs hinausgehende Perspektive, bei neutralem Hintergrund, auf dem sich die Gruppen in scharfer Silhouette und mit Bewertung der vollen flachen Farbe abhebt, dagegen eine Reduzierung der Nuancen auf das Wesentliche und Vernachlässigung dessen, was mehr als Zufälliges und Einzelnes erscheint, wie z. B. des Schattens und des Lichtreflexes. — Das alles gab der Kunst etwas wie vom Lichtgewand der Wahrheit und einen Hauch der Ruhe und Würde.

P. DESIDERIUS IPHIGENIE
Aus den sechziger Jahren

P. GABRIEL (JAKOB WÜGER) FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Sechziger Jahre. Vgl. die strengere Stilisierung dieses Themas in Emaus (Prag); Abb. im V. Jgg. S. 358

So vollendet trat diese Kunst damals dem Erzabt Maurus entgegen in dem Schritte der »Filia principis« des Hohen Liedes und von Gestalt »gleich der Edelpalme«.[1]) Das war der Augenblick der Vermählung Beurons mit der Kunst. Sie nahm von ersterem den Namen an, und dieses wiederum erkannte und anerkannte an ihr »Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein«. Und sie, die bislang unfruchtbar geblieben war, ward nun eine fruchtbare Mutter und gab Beuron einen äußeren Schmuck und eine Vollendung, die nicht gesucht war, aber wie ein ihm passendes Prachtgewand gerne angenommen war.

Wir möchten hier besonders betonen, daß die Beuroner Kunst nicht eine »mönchische Spezialität« ist, daß sie nicht in der »Enge des aszetisch strengen Mönchstums« herangewachsen ist. Es gibt keine spezielle mönchische Kunst, so wie es auch keine spezielle kirchliche Kunst gibt. Der Kirche paßt das, was in der Kunst das Vollendetste und Höchste ist und die Grundsätze der kirchlichen Kunst sind keine anderen als die der wahren Kunst überhaupt.

Den Werdegang der drei Kunstjünger zu München an der Akademie, der Komponierschule, als Schüler Cornelius' und Verdells, zu Dresden, Nürnberg, Florenz und Rom und in dem majestätischen Schweigen der Marmorbrüche des oberen Etschtales hat P. Desiderius Lenz in den Hist. pol. Blättern (1895, Bd. 116, S. 472 ff u. 549 ff.) anschaulich geschildert. Wir können um so eher darauf verzichten, den-

[1]) Hohes Lied 7, 1. 7.

selben ausführlicher darzulegen, als uns hier doch wohl zunächst die fertige Beuroner Kunst interessiert und wir durch einige Reproduktionen damaliger Arbeiten zur Genüge diesen Werdegang charakterisieren zu können glauben. [1])

Noch in demselben Jahre 1868 übertrug Erzabt Maurus dem Professor Peter Lenz und seinen Genossen den Bau einer Votivkapelle »St. Maurus im Felde« nahe bei Beuron im Donautale. Nach Vollendung dieser im strengsten Stile erbauten Kapelle, die mit Fresken innen und außen geschmückt wurde (Abb. S. 126—130), nahm Wueger als P. Gabriel 1870 das Ordenskleid in Beuron, Fridolin Steiner folgte ihm bald nach als P. Lukas, und zuletzt kam auch der Altmeister selbst nach, unter dem Namen P. Desiderius.

[1]) Dahin gehören: Tell mit Baumgartner, Flucht nach Ägypten, St. Christophorus (v. P. G. Wueger), drei Statuetten (darunter Iphigenie auf Tauris) von P. D. Lenz. Vgl. Abb. S. 122—125.

P. GABRIEL (J. WÜGER) ST. CHRISTOPHORUS (1866)

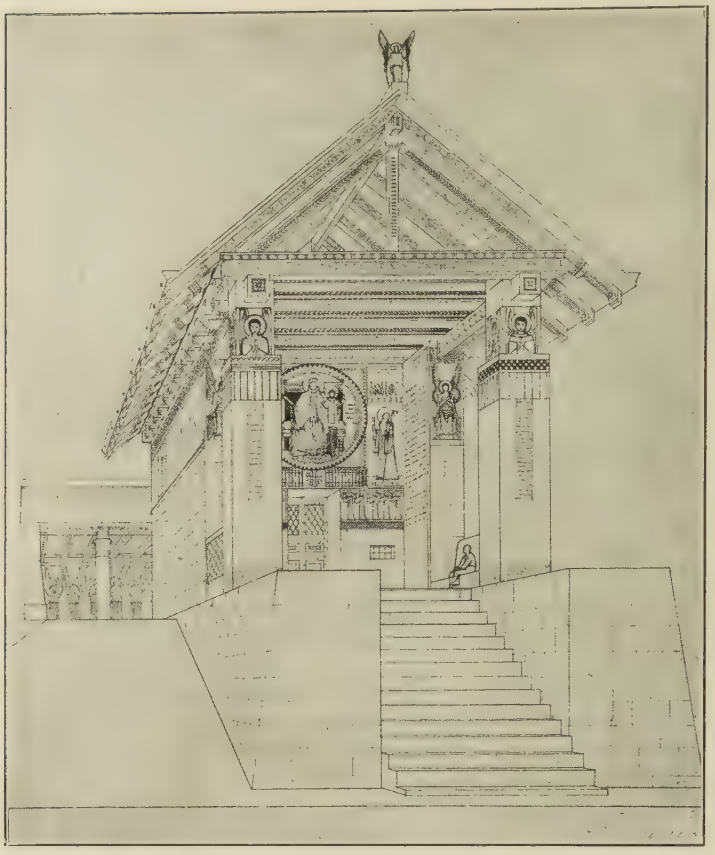
Das waren die Anfänge der Beuroner Kunst. Die St. Mauruskapelle ist typisch geblieben für die ganze Folgezeit. Sie steht schon 40 Jahre und ist geworden zu einer Zeit, als die Moderne noch nicht in Sicht war. Was sie heute wohl nicht mehr sein würde, damals war sie vielen ein Rätsel, eine »mönchische Sonderbarkeit«. Mit dem Vorwurf des Archaismus, Repristizismus, Ägyptizismus und gar des dilettantenhaften Eklektizismus wurde von Touristen der Landstraße nicht gespart. Ja man gab sogar den Künstlern den guten Rat, noch ein paar Jahre an der Akademie zu studieren, um plastische Anatomie, Perspektive und Helldunkel, und was weiß ich alles, zu lernen. Ernstere Männer dagegen wagten wenigstens nicht zu leugnen, daß ein wirkliches Künstlergenie dahinterstecke — ja etwa sogar eine titanenhafte Kraft? Welches Selbstbewußtsein liegt schon darin ausgesprochen, mit den denkbar einfachsten Linien einer kleinen Waldkapelle, einem Tempelchen von wenigen Quadratmetern, den grauen Felskolossen imponieren zu wollen, die das kleine Donautal rings umstehen? Selbstbewußtsein — oder Respekt vor der Wahrheit und sieghaften Kraft der Grundsätze? —

Aber fremd blieb die Kapelle. Als eine Sphinx, die keinen Stammbaum zu haben schien weder im Empire noch in der romantischen Schule, weder bei den Nazarenern noch bei den Präraffaeliten, stand sie da. — Nicht kalte griechische Eleganz hat die Gestalten des Frieses da oben unter dem weitausladenden Dache geschaffen. — Noch weniger könnte jemand in der grandiosen, königlich thronenden Madonna, die in ihrem weithin leuchtenden weißen Gewande aus der Vorhalle heraus mit einem Auge voll süßer Hoheit uns entgegenblickt und einladend die Hand ausstreckt, eine byzantinische Schablone sehen (Abb. S. 130). Mir kommt gerade diese Gottesmutter mit dem mit priesterlichem Gewande angetanen Kinde, das in seinem männlichen Charakter die göttliche Würde kundgibt, vor wie der Schlüssel und das symbolische Programm der ganzen Beuroner Kunst. Und was die Zeichnung angeht, so glaube ich, daß kein Flaxmann so fein die Linie geführt und kein Carstens die Natur so in ihrem innersten Wesen erfaßt, so gemessen, so anmutig dargestellt hat. Aber Kopie der Natur ist es nicht, und zu dem Faltenwurf hat keine

P. GABRIEL (J. WÜGER)

TELL RETTET DEN BAUMGARTEN

Sechziger Jahre



ST. MAURUSKAPELLE BEI BEURON, I. PROJEKT
Vgl. Abb. S. 127

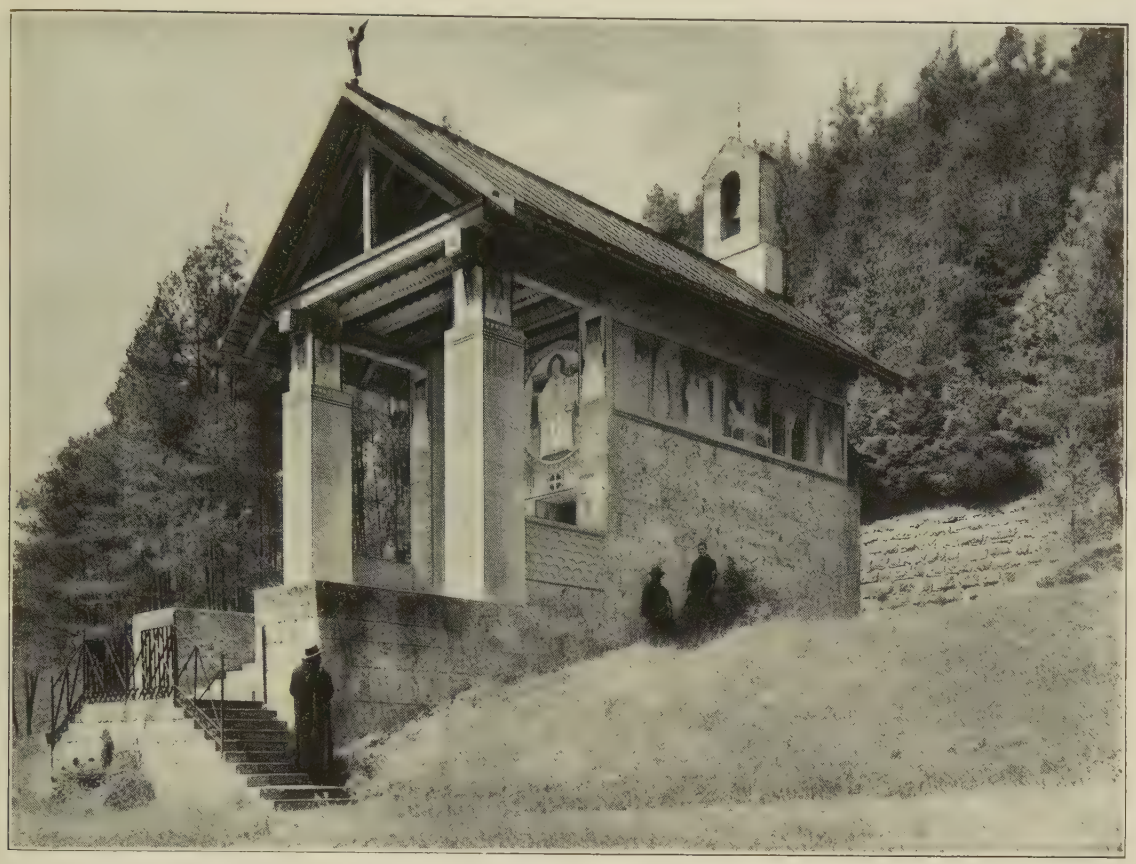
Gewandpuppe Modell gestanden. — Und Kopien der Natur sind auch nicht diese anbetenden, ihr Antlitz verhüllenden Engelgestalten da oben auf dem Fries der Innenwände, deren klare Silhouetten zugleich mit den entzückend schön harmonisch geordneten und gemessenen Falten der weißen Gewänder eine wahre Musik von wenigen Akkorden spielen, die ans Herz greift.

Und im Mittelpunkt dieses stillen Heiligtums der leuchtende weiße Leib des Gekreuzigten auf tiefblauem Grunde, mit den sechs jungfräulichen Heiligen, die wie Lilien unter dem Kreuzesbaume emporwachsen! Keine affektvolle Sterbeszene sehen wir da, wie etwa bei G. Fugels grandiosem Kreuzweg, aber das Opfer (Abb. S. 129). Der Tod, die destruktive Seite des Opfers ist nur angedeutet durch das regungslose Hängen am Kreuze und das Schließen der Augen. Sonst ist der Leib wie der eines Lebenden. Der Künstler hat den Tod mehr aufgefaßt als die Quelle des Lebens, als Prinzip der Regeneration, der Deïfikation der Welt. Der Wasserstrom, der am Fuße des Kreuzes entquillt und sich nach allen Seiten der Welt zerteilt und eine liebliche Vegetation an seinen Ufern ins Leben ruft, deutet darauf hin. So hat er es verstanden, das Kreuzesgeheimnis in seiner Tiefe zu erfassen und es äußerlich darzustellen, daß der Beschauer nicht an Äußerlichkeiten hänge, sondern in die Tiefe des Opfermysteriums eindringe, und im Bilde ausgesprochen sehe, was in der heiligen Opferhandlung am Altare unausgesprochen sich vollzieht. Wie schön paßt eine solche Darstellung in das Presbyterium, den Raum für das heilige Opfer!

Was aber die Komposition des Ganzen anbelangt, so sehe ich eine meisterhafte Kombination der Verhältnisse, welche in Verbindung mit den einfachen dekorativen Linien der Längswände das Auge des Eintretenden sofort auf das zentrale leuchtende Bild des Erlösers heftet über dem blendend weißen, einfachen marmornen Opferaltar.

Und die Wirkung? — Venite adoremus! wie es die beiden Engel, die mit über der Brust gekreuzten Armen dem Eintretenden auf die Lippen legen. Man möge es einmal probieren; so viele auch von der Landstraße her über die hohe Freitreppe durch die Vorhalle hineintreten in das mild beleuchtete Heiligtum — niemand wagt ein lautes Wort zu reden.

Ist es vielleicht wahr, daß diese schon 1871 vollendet dastehende Kunst in ihrer Wirkung schon dem Kunstwollen des 20. Jahrhunderts erstaunlich nahesteht (Martin Spahn, Jahresmappe 1901 der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«)? Das »Kunstwollen des 20. Jahrhunderts«, sagt man uns, ringt nach Inhalt, Gedanken, innerlicher Vertiefung der Ideen, sucht wieder der Linie Geltung zu verschaffen, sucht die reinen, vollen Farbtöne ohne die Zuhilfenahme des den Übergang deckenden Schattens und der denselben vermittelnden unselbständigen Nuancen aufeinander zu stimmen. — Gut, so ist Beuron modern. — Hat die Beuroner Kunst etwa in ihren Formen die einfachen Grundprinzipien wieder aufgenommen, aus denen Ägyptens, Assyriens, Griechenlands archaistische Kunstblüte hervorgegangen, will sie wieder wie jene das große Epos des Dramas auf die Wand



ST. MAURUSKAPELLE BEI BEURON
Text S. 124 ff.

schreiben? — Gut, so mag man sie alt nennen, sehr alt. Nur nicht Nachahmung, nur nicht Schablone, sondern aus derselben Wurzel entsprossen. Und wenn die epische Art dieser monumentalen Kunst das Subjektive zurücktreten läßt, den Affekt in Schranken zu halten sucht, der Übertreibung des dramatischen Effektes abhold gegenübersteht — dennoch, in jedem Bilde, in jeder Figur erscheint das Leben aufs feinste individualisiert, die Persönlichkeit aufs stärkste ausgedrückt, auch wenn sie noch so sehr den Stempel des göttlich Ruhigen und ernst Erhabenen zeigt.

Ein Kunstwerk erträgt eine zehn- und zwanzigmal wiederholte Anschauung, ohne fürchten zu müssen, daß es langweile und alt werde; die St. Mauruskapelle wünscht es, daß man sie so oft betrachte und studiere, ehe man über sie urteilt.[1])

Gustav Eberlein sagt einmal (Beibl. zum »Berliner Tagblatt« 1899, Nr. 9): »Kein Glanz der Farben, keine staunenswerte Überwindung zeichnerischen Problems, kein überlebensgroßes Format des Gemäldes täuscht über den Mangel an Gesetzen hinweg, noch

[1]) In einem Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« vom 25. März 1910 gibt ein dem Schreiber dieses völlig unbekannter Pseudonymus seine Eindrücke von der St. Mauruskapelle also wieder: »In etwa 40 Minuten führt der Weg von Beuron zu St. Maurus in campis, über die Donau durch Wald und Felsentor mit Blicken auf das Donautal und seine Quadern, deren lilagrauer Ton die eigentümliche Farbe der Landschaft bestimmt. Die kleine Kapelle, die von weitem einem antiken Heiligtume gleicht, ist schon ihrer Lage nach eine Dichtung; an der Landstraße vor dem Wald über einer beiderseitigen hohen Treppe, deren vordere Mauer von einer Rosenhecke umrankt ist, daraus ein Brünnlein fließt. Wie andere Blinde habe auch ich früher über die Beuroner und ihre Kunstarithmetik gescherzt. Aber als ich dieses schlechthin vollendete Kunstwerk zum erstenmale erblickte, ist es mir wie eine Offenbarung gewesen, so wie jede in sich geschlossene große Kunstschöpfung auf einen Menschen wirkt. Es ist vieles erstaunlich an diesem kleinen Ding. Das Erstaunlichste vielleicht ist, daß die offenbare Verwertung historischer Stilelemente nicht als Eklektizismus erscheint, sondern daß man fühlt, wie eine starke Künstlerpersönlichkeit hier Fremdes bewältigt, sich hindurchgezwungen und eigenes Fleisch und Blut daraus geschaffen hat. Auch über den ganz besonderen Farbenzauber staunt man und nicht zuletzt darüber, daß diese etwa 40 Jahre alte Kapelle völlig modern ist, ein Vorläufer mancher Bestrebungen unserer Tage.«

BEURONER SCHULE — AUS DEM BENEDIKTUSLEBEN

Vom Fries an der St. Mauruskapelle, Beuron

fällt dieses gegen den Mangel derselben in die Wagschale.«

Hier mögen die einfachen Gesetze der Beuroner Schule stehen; einen Widerspruch fürchten sie nicht. Es sind die anerkannten Gesetze für die Kunst der Wand des Heiligtums.

Die Beuroner Kunst ist Wandkunst des Heiligtums, liturgische Kunst.

Dadurch scheidet sie aus jede Profankunst, sodann aber auch jene religiöse Kunst, die man als die lyrische bezeichnen kann, die mehr dem subjektiven Erleben der Religion und der religiösen Geheimnisse im Herzen und Leben des einzelnen entspricht, während die liturgische Kunst den objektiven Vollzug der religiösen Geheimnisse, die Liturgie, zum Gegenstande hat. Beiderlei religiöse Kunst hat ihre Berechtigung, jede an ihrem Orte. Die eine »cogitat quae dei sunt, ut sit sancta corpore et spiritu« (1. Kor. 7. 34), sie ist die gottesdienstliche, »art pour Dieu«. Die andere »cogitat quae sunt mundi, quomodo placeat«, sie ist in gutem Sinne »art pour l'homme«, sie will erbauen. Die eine ist eine Kunst des offiziellen liturgischen Ge-

BEURONER SCHULE — AUS DEM BENEDIKTUSLEBEN

Vom Fries an der St. Mauruskapelle, Beuron

BEURONER SCHULE — ES IST VOLLBRACHT

Wandbild in der St. Maurus-Kapelle bei Beuron. Text S. 126

betes, des Gebetes der Gemeinsamkeit, der Kirche, die andere ist die der Betrachtung, des privaten, subjektiven Gebetes.

Aus dieser Wesensbestimmung ergeben sich die Wesenseigenschaften:

I. Aus der materiellen, inhaltlichen Seite:

1. Erhabenheit. Die liturgische Kunst nimmt teil an dem fast unnahbaren Erhabenen der mystischen Wolke des Allerheiligsten. Ihr Gegenstand sind die höchsten Geheimnisse, die an sich unfaßbaren, unaussprechbaren »arcana verba«, die, wie der Apostel (2. Kor. 12. 4) sagt, dem Menschen auszusprechen nicht erlaubt ist, die übernatürlichen Heilstaten Gottes, »magnalia Dei« (Apostelgesch. 2. 11), die von der Gnade in die Übernatur erhobene Menschheit und die Vollziehung dieser Erhebung vermittelst der Liturgie, der objektiven, liturgischen Handlung, speziell der Opferhandlung. Die liturgische Kunst geht daher auch auf so erhabenem Kothurn, daß sie alles Niedrige von sich ferne hält und alles Sinnliche weit ausschließt, »odi profanum et arceo«.

2. Objektivität. Die liturgische Kunst spricht das im Bilde aus, was in der Opferhandlung unausgesprochen geschieht. Sie tritt dadurch an die Seite des liturgischen Wortes, das an sich schon, vollends aber in seiner höchsten Form als Gesang, als liturgischer Choral vollendete Kunst ist. Die liturgische Kunst ist epische, ist dogmatische, ist belehrende Kunst, sie ist die Kunst, die als Priesterin am Altare steht. Daraus folgt, daß sie wesentlich nicht zunächst erbaulichen Charakters ist. Dieser kommt vielmehr der oben mit dem Ausdrucke der »lyrischen« bezeichneten, mehr subjektiven, von der Wand des Heiligtums losgelösten Kunst zu, bei der sich der überirdische Schein nur mehr oder weniger leise auf menschliches Sein und Leben herabsenkt.

Erstere Kunst läuft Gefahr, zu konservativ zu werden, zu erstarren (griechisch-orthodoxe Kunst), insofern die strenge Form für den Inhalt zur beengenden Fessel werden kann. Letzterer liegt noch vielmehr die Gefahr nahe, alle Fesseln der Tradition, des Gesetzes, des

BEURONER SCHULE — MADONNA, HL. BENEDIKT, HL. SCHOLASTIKA

Eingangswand der St. Mauruskapelle, Beuron. *Text S. 124*

Maßes zu sprengen und aus dem Heiligtum in den Salon hinabzusteigen und zu verweltlichen.

3. Idealität. Die liturgische Kunst will mehr durch Ideen wirken als durch individualisierte und darum variierte und multiplizierte Formen: sie stellt nicht sowohl Einzelheiten der Geschehnisse als vielmehr eingekleidete Begriffe dar: so wird sie begriffliche, gedankliche Kunst. Ihr ist die Form mehr ein Symbol für den Inhalt und eine ideographische Hieroglyphe, ein Ideogramm.

Als Erläuterung des Gedankens diene das oben vom Kreuzbilde in St. Maurus Gesagte.

II. Aus der formellen Seite, die in einem lebendigen Ganzen der materiellen entsprechen muß, ergeben sich folgende Eigenschaften:

1. Feinheit und Würde der Form, wie es die Darstellung des Erhabenen fordert. Der Kunst des Heiligtums ziemt nur noch die Feierlichkeit und Ruhe, die gemessene Bewegung des Liturgen. Diese Ruhe und Gravität, diese Gesetzmäßigkeit der Linie ist wahrlich keine Steifheit: sie ist wohlerwogene,

in der Wirkung bedeutsame Gemessenheit. Denn leidenschaftliche Bewegung geziemt der Gottheit nicht: ein Zeus winkt nur mit den Brauen seiner Augen, und der Olymp erzittert, sagen die Griechen. Je mehr die Idee des Ewigen, des Göttlichen in unserer Auffassung abgeschwächt wird, je mehr Ewiges und Menschliches mit gleichem Maßstabe gemessen werden, umsoweniger wird die Kunst imstande sein, sich im Zeremoniell der Übernatur zu bewegen.

2. Monumentalität. Die liturgische Kunst ist Wandkunst, Wandmalerei, nicht Tafelmalerei. Darum schließt sie zunächst alles Kleine, Genrehafte aus. Entkleidet aller Zufälligkeit wird sie groß, ernst. — Sie bleibt ferne dem, was auf den Augenblick weist, auf die Dauer den Beschauer ermüdet. Das architektonische Element, das ist Maß und Proportion, ist ihr von Natur aus aufgeprägt, da sie ja durch ihre Stellung in der Architektur an dem Charakter dieser ihrer Schwesterkunst in hohem Grade teilnehmen muß. So empfängt sie von ihr hauptsächlich das »Maß«, das sich in dem Verhältnis der Fläche, in der Anordnung der Teile, in der einheitlichen, klaren, durchsichtigen Disposition, in dem in den Raum Hineinkomponieren kundgibt. Das einheitliche Maß des Baues — und was wäre ein Kunstwerk ohne Maß? — macht, wie es die Teile des Baues bis zur kleinsten Zier hinab proportioniert, naturgemäß vor dem Wandbild nicht Halt, wenn etwas Einheitliches und Ganzes geschaffen werden soll. Das »Maß«, die Kenntnis dieser Urwahrheit der Kunst, ist es, was die klassische Kunst vor aller späteren Kunst voraus hatte, was sie gerade zur klassischen machte. »Wenn man das, was Zahl und Maß ist, aus der Kunst hinwegnimmt, so ist das, was übrig bleibt, nur noch Handwerk zu nennen«, sagt Plato im Philebos. Und Leonardo da Vinci klagt: »Eines hat mir gefehlt, die Harmonie der Form und Verhältnisse, die die Alten hatten«. Die Beuroner Schule rühmt sich im praktischen und lebensvollen Besitze dieses »Maßes« zu sein; sie legt das Studium der ästhetischen Geometrie als erstes und als letztes Gesetz ihren Schülern auf. Mit dem »Maße«, das übrigens naturgemäß aus den einfachsten Ge-

BEURONER SCHULE

VII. KREUZWEGSTATION

Marienkirche zu Stuttgart. Text S. 134

BEURONER SCHULE MARIÄ VERMÄHLUNG

Wandgemälde zum Marienleben in der Abteikirche Emaus zu Prag. *Text S. 134*

setzen und Formen der Geométrie stammt, in der Hand, vermag der Künstler das Meer der Variationen in der Natur zum Stillstand zu bringen, ordnend, scheidend, vereinfachend in die überquellende Fülle der Erscheinungen einzudringen. Mit ihm tritt sie nicht mechanisch nachbildend, sondern als vernünftig erkennender und unterscheidender Geist der Natur gegenüber, entnimmt ihr die innersten Gesetze, dem Stein selbst das immaterielle Herz, und schafft daraus selbständiges Neue. Das Typische, als die entsprechende Form der oben geforderten inhaltlichen Objektivität, gibt ihm den »Kanon«, das ist die Norm, die nicht aus der Oberfläche der Natur, sondern aus dem Herzen der Natur, der ästhetischen Geometrie genommen ist.

3) Einfachheit, nicht Einförmigkeit der Formen, die den Ideen untergeordnet, also nicht Selbstzweck sein dürfen und auch nicht durch ihre Mannigfaltigkeit die innere Armut zuzudecken bestimmt sind. Diese Einfachheit entspricht in der Sprache der gehaltvollen Kürze des Satzes, der Prägnanz des Begriffes. Das Gegenteil ist hier nichtssagende Wortmacherei und Verschwommenheit des Ausdrucks, dort Überfülle der Formen, die wenig Sinn haben.

BEURONER SCHULE — MARIÄ OPFERUNG

Wandgemälde zum Marienleben in der Abteikirche Emaus zu Prag. Text S. 134

Diese Elemente zusammen bilden das Eigentümliche der Beuroner Kunst. Aus dieser ihrer Wesensbestimmung ergibt sich auch ihr Wesenszweck. Derselbe ist zunächst wie bei der Liturgie nicht Erbauung, sondern die bildliche objektive Darstellung der liturgischen Geheimnisse, der dogmatischen Wahrheiten. Aus dieser Darstellung ergibt sich von selbst die Belehrung und aus der Belehrung erst erfolgt die subjektive Erbauung.

* * *

Der oben zitierte Gewährsmann der Frankfurter Zeitung, der in der St. Mauruskapelle »einen Stil für kirchliche Kunst nicht bloß mit Bewußtsein gewollt, sondern auch geschaffen« sieht, glaubt diesen Stil geschaffen »nicht durch Befolgung verständiger Grundsätze, sondern weil eine kraftvolle Künstlernatur die Kapelle zum Leben gezwungen hat«.

Ganz einverstanden, und »ob der Beuroner Stil standhält« oder aber »zu einer vornehmen Kalligraphie erstarren wird«, das dürfte zunächst davon abhängen, ob das Erbe des Erzabtes Maurus mit dem des P. Desiderius, »dessen Namen man in künftigen Zeiten als den eines Großen mit Ehrfurcht nennen wird«, stets lebensvoll verbunden bleiben wird. Dann aber ist der Beuroner prinzipielle Formenschatz,

wie P. Pöllmann (Hist. pol. Bl., Bd. 142, S. 258) sagt, ein so reicher, so geschwellter Kern, daß er ungezählte Möglichkeiten einer Entwicklung in sich birgt«. Die Prinzipien der Schule stehen fest und werden als solche wohl immer treibend und fruchtbringend sein. Dadurch aber wird das Künstlergenie nicht überflüssig — ein solches erwächst aber nicht in der Schule oder wird wenigstens daselbst nicht geboren.

* * *

Auf die St. Mauruskapelle folgten bald größere Arbeiten, hauptsächlich in Stuttgart (Marienkirche), Prag (Emaus und St. Gabriel) und Monte Cassino. Die sog. Torretta von Monte Cassino umfaßt die ältesten Bauteile des Erzklosters, die zumteil noch dem 5. und 6. Jahrhundert angehören. Sie bot während der Kulturkampfjahre, in denen die Beuroner ihre Heimat verlassen mußten, der jungen Schule eine willkommene Aufgabe, die Möglichkeit der vollen Betätigung ihrer schöpferischen Kraft. Etwa zwölf, architektonisch wenig gegliederte und in den Verhältnissen ganz ungleiche Räume, Gänge, Treppenhallen mit über vierzig Wandflächen sollten dekorativen und bildlichen Schmuck bekommen. Wohl selten ist einer jungen Schule ein so willkommenes Feld zu ihrer allseitigen vollsten Ausgestaltung zugefallen. Und ob wohl je ein so großes vielgestaltiges Werk in solch geschlossener Einheit der Komposition und Durchführung — dank der vollsten Freiheit der Bewegung — geschaffen worden? Eine von einem Geiste getragene, auf ganz sicheren, klar bewußten und unverrückbaren Gesetzen beruhende Vereinigung von Künstlern konnte hier, ungehindert von äußeren hemmenden Einflüssen, in vollster Sabbatruhe, das letzte Detail des Linienornamentes eines Durchganges mit derselben Liebe behandeln wie die grandiosen Fresken des Kreuzbildes, des Todes St. Benedikt's und der Madonna in der Scholastikakapelle (Abb. S. 140—146).

BEURONER SCHULE MADONNA
Ausschnitt aus der Flucht nach Ägypten in Emaus zu Prag

Vom Jahre 1880—1885 sehen wir die Künstlerkolonie in der Abteikirche von Emaus zu Prag, einem Bau Karls IV., der durch die Munifizenz Sr. Apostolischen Majestät den damals heimatlosen Benediktinern von Beuron übergeben worden, schaffen. Der Freskenzyklus von zwanzig großen Bildern aus dem Leben Mariae ist in Lichtdrucken[1]) so verbreitet, daß ich mich einer näheren Beschreibung wohl für enthoben erachten kann (Abb. S. 132 bis 139).[2]) Ist hier vielleicht ein Abgehen vom großen Stil, eine Konnivenz an Zeit und Volk zu notieren? War hier etwa in dem »zweiten Meister« P. Gabriel Wueger, der mit P. Desiderius Lenz in St. Maurus und Monte Cassino so einheitlich geschaffen hatte, etwas mehr als sonst der Schüler Cornelius' zur Geltung gekommen? Ich glaube es nicht. Jedenfalls wird man nicht behaupten können, daß diese Periode ein Herabsinken von der früheren Höhe war. In St. Maurus und in Monte Cassino war man freier, nicht gehindert durch den Stil eines vorhandenen Baues. In Emaus mußte man mit einiger Gewalt gegenüber den konservativen Behörden das »Recht der Gegenwart« sich erstreiten.

Mit dem Werke von Emaus-Prag kann man den Kreuzweg, der mit 14 großformatlichen Fresken in der neuen Marienkirche von Stuttgart der schwäbischen Hauptstadt eine würdige Zier gibt, auf gleiche Stufe stellen (Abb. S. 131).[3])

Dagegen tritt wieder ganz und voll der klare, bewußte Typus der Schule in den Fresken der Frauenabtei St. Gabriel zu Prag-Smichow zutage, wo wir vor einem Werke vollkommenster und darum wirkungsvollster Einheit stehen (Abb. S. 148). Die »Schmerzhafte Mutter« daselbst nennt der Meister sein eigentlichstes Lebenswerk und will, daß es als der wahrste Gedanke und der Ausdruck des höchsten Könnens der Schule angesehen werde. Daß es ein Werk

[1]) Kühlen, M.-Gladbach.
[2]) Vgl. V. Jgg. S. 356—359.
[3]) In Lichtdruck bei Herder-Freiburg erschienen.

BEURONER SCHULE — ANBETUNG DER KÖNIGE

Wandgemälde zum Marienleben in der Abteikirche Emaus zu Prag. Text S. 134

sei, »cui contradicetur«, wußte er wohl; vielleicht ist es der Zeit vorangeeilt.

Seit den letzten neun Jahren schon weilt die Kunstschule wiederum auf Monte Cassino, um daselbst das sogenannte Soccorpo, die ausgedehnte Unterkirche mit dem Doppelgrabe St. Benedikts und St. Scholastikas in wahrhaft monumentaler Weise zu schmücken.[1]) Da waltet kein Farbenpinsel; Mosaik, Marmorrelief und Granit liefern unvergängliche Farbenpracht. Es dürfte in Erinnerung sein, daß der Deutsche Kaiser vor wenigen Jahren die kleine Künstlerschar bei seinem Besuche auf Monte Cassino in ganz ungewöhnlicher Weise ausgezeichnet hat. Dieses noch im Werden befindliche, an Umfang und Bedeutung größte Werk der Beuroner Schule, scheint die Kraft und den idealen Schwung des 74jährigen Altmeisters, P. Desiderius Lenz, zu verjüngen. Es ist aber, wie gesagt, noch nicht ganz vollendet und legt uns darum hier Schweigen auf.[1]) Möge der Schule noch gegeben werden, einmal ihr ganzes Programm, das Architektur, Plastik und Malerei gleichmäßig umfaßt, in

[1]) Vgl. die Abb. im V. Jgg. S. 358, 359, 360, 362.

[1]) Inzwischen wurden diese Arbeiten in der Hauptsache fertig. Nur noch ein paar Brüder weilen in Monte Cassino, um noch einiges zu vollenden, während P. Desiderius definitiv nach Beuron zurückgekehrt ist.

AUSSCHNITT AUS DER KRÖNUNG MARIÄ
Vgl. Abb. S. 137

AUSSCHNITT AUS DER KRÖNUNG MARIÄ
Vgl. Abb. S. 137

größerem Maße an einem Werke zu verwirklichen!

* * *

Die Beuroner Schule ist noch jugendfrisch. Zwei der wichtigsten Mitglieder derselben — P. Gabriel Wueger und P. Lukas Steiner — sind zwar schon von hinnen geschieden. Andere sind für sie eingetreten. Die Beuroner Gnadenkapelle, den großen Arbeiten der ersten Künstler nicht unwürdig, ist ein Werk des R. P. Paulus Krebs, unter dessen Leitung soeben die Kirche des St. Hildegardisklosters bei Eibingen-Rüdesheim am Rhein mit Fresken nach seinen Entwürfen geschmückt wird. Das ebenfalls noch nicht vollendete Werk gibt die begründetste Hoffnung, daß die Beuroner Schule noch nicht so bald ausgeblüht haben wird. Neuestens hat P. Andreas Göser die Pläne zur Ausmalung der Kathedrale für die griechisch-unierten Katholiken in Bukarest entworfen, auf Wunsch des dortigen Erzbischofs Netzhammer. Mit der Ausmalung, die aber nicht von Beuronern vorgenommen wird, soll nächstes Frühjahr begonnen werden.

Daß auch für das Kunstgewerbe der Beuroner Stil, wie man ihn nun einmal zu nennen beliebt, fruchtbar ist, haben verschiedene Metallgeräte (Kelche, Monstranzen) dargetan, welche im Beuroner Atelier oder nach Zeichnungen und Modellen der Schule angefertigt wurden (Abb. im Pionier).[1]) Stickereien und Minia-

[1]) Die soeben erschienene 5. Nummer des Pionier enthält 10 Abbildungen von Beuroner kunstgewerblichen Schöpfungen (Verlag d. Ges. f. christl. Kunst, München, Karlstr. 6).

Wandbild zum Marienleben in der Abteikirche Emaus zu Prag. *Text S. 134* o o

BEURONER SCHULE
MARIÄ KRÖNUNG

turen haben 1907 auf der Ausstellung in Aachen nicht bloß wegen der ganz einzigen Vollendung, sondern auch ob der neuen überraschenden Formenfülle berechtigtes Aufsehen gemacht. Einen größeren Bau aufzuführen, war der Schule noch nicht gegeben. Ausgearbeitete Entwürfe für ein monumentales Heiligtum, das aber einen Salomon und einen Hiram als Protektor und Bauherrn benötigte, füllen die kostbaren Mappen des P. Desiderius. An ihnen arbeitet unverdrossen der Vierundsiebzigjährige und hofft noch den Auftrag zur Ausführung zu erleben. Diese Arbeiten sind ihm wonnevolles Gebet; in den Schönheiten der mathematischen Verhältnisse, d. i. der Maße, wie sie die Grundlage eines jeden Kunstwerkes bilden, vor allem des Menschen selbst, sieht und genießt er die Ausstrahlungen der ewigen Schönheit Gottes,

. . . . . .» die Urgesetze,

die, in den Höhen wandelnd, in Äthers himmlischem Gebiete, stammen aus dem Schoß des Vaters Olymp, nicht aus sterblicher Kraft geboren« (Sophokles. K. Oedipus).

Darum heißt der Wahlspruch der Beuroner Schule:

»Die höchste Regel der Kunst heißt Maß«.

BEURONER SCHULE — MUTTER ANNA
Ausschnitt aus dem Tempelgang Mariä, Emaus

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Von FRANZ WOLTER

Das Ideal der Kunstausstellungen wird stets in einer Beschränkung von Werken und Meistern zu suchen sein. Je weniger Massenproduktion vorgeführt und je mehr einzelnen Künstlerpersönlichkeiten in ihrem Lebenswerke das Wort gegeben wird, desto eher wird auch der verbildete Geschmack des großen Publikums wieder in gesundere Bahnen eingelenkt werden können. Wenn man in München jetzt von den zur Tagesordnung gewordenen vielen Kunstausstellungen mit dem Durcheinander von Gut und Schlecht hinübereilt zum »antiken Tempel« am Königsplatz, so umfängt den Beschauer eine abgeklärte, stille Welt der Kunst. In den Winterausstellungen kommen durchschnittlich nur zwei oder drei Meister zur Geltung, Meister, die wirklich diesen hohen Namen verdienen. Diesmal sind es zwei, und als solche Gegensätze, wie man dieselben sich nicht schroffer ausdenken kann, und doch — Kunst ist und bleibt Kunst. Was wertvoll, läßt sich nebeneinander genießen, nur verlangt jeder Meister, daß auch der Beschauer in der ihm gebotenen Welt der Erscheinungen ein Stündchen oder zwei sich aufzuhalten versteht. Eine ganze Welt liegt zwischen Zügel und Haider, denen heute unser Augenmerk gilt, sie trennen sich scharf, und doch vereinigt beide ein einziges großes Etwas, die Liebe zur Kunst und Natur.

Der merkwürdigere und ältere Meister ist Karl Haider, 1846 in München geboren als Sohn des Leibjägers des Herzogs Max in Bayern, der in seinen Mußestunden eifrig dem Zeichnen oblag. Von dem Vater scheint der Sohn das Talent zur Malerei geerbt zu haben. Will man der Kunst Haiders gerecht werden, so muß man ins 14. und 15. Jahrhundert zurückgehen, und zwar zu den altdeutschen Meistern. Wie diese mit ihrem naiven, primitiven Sinn die Welt erschauten, alle noch so nebensächlichen Dinge mit unendlicher Liebe umfaßten, so will auch Haider, im Gegensatz zu unserer virtuos ausgearteten Kunstproduktion, seine Naturgesänge dichten. Ja dichten, träumen, mit Farben träumen, das ist sein Ideal. Sagte er es doch selbst einmal zu mir, daß er »Poesie nur schaffen« will. Die Zeichnung, die Farbe ist ihm nicht des Reizes der Qualität wegen da, er stellt beide Faktoren vielmehr ganz in den Dienst des Gedankens, den er als Landschafter in die Natur hineinlegt. Sie sind ihm nur Ausdrucksmittel für höhere Zwecke, und das geht so weit, daß wir eine materielle Schwere gar nicht empfinden. Seine klare, reine, leuchtende Technik ist seinem Thema stets durchaus angepaßt, wie der emailartige Schmelz, den er mit den alten deutschen Meistern gemeinsam hat und der doch von eigener Art ist. Mit seinen dünnen, zart aufgetragenen Farben bringt er eine veredelnde Wirkung hervor und hebt das erschaute Naturbild über das Alltägliche hinaus. Meist liegt in seinen großzügigen Motiven eine feierliche, stille Ruhe, die keiner Unterschrift in Worten bedarf, die selbst ein äußerlich veranlagter Mensch verspüren muß, wenn er nicht ganz poesiearm gestimmt ist. Stets weiß er auch dasselbe Thema in anderer Tonlage zu geben, und geradezu wundervoll ist es, zu verfolgen, wie er die verschiedenartigsten Stimmungen auszulösen versteht. Charakteristisch hierfür sind die mit dem Motto versehenen Landschaften: »Über allen Wipfeln ist Ruh«. Kommt in dem einen Bilde die tiefe Melancholie des Herbstes zum Ausdruck, so in dem anderen die leuchtende, zitternde Frühlingsstimmung, die einem Jubelgesang gleicht. Dann wieder der helle, sonnenwarme Tag, wenn das lichte Blau über den Tälern des Vorgebirgs

lagert, man sich unter den schattigen, dunklen Fichten ausruht und der Blick zu den schneebedeckten Firnen gleitet. Hier ist einer, der mit schlichten, mit den allerwenigsten Mitteln alles sagt. Wir erwähnen nur, um aus der großen Fülle einige Beispiele herauszugreifen, den Vorfrühling (im Besitze des Herrn Thomas Knorr), eine Frühlingslandschaft bei Gauting, die Herbstlandschaft von 1898 (bei Herrn Rob. Benk in Wien), eine Gewitterlandschaft (ebenfalls in Wien).

Wie Böcklin, so verbindet auch Haider gern das Figürliche mit dem Landschaftlichen, um es seinen Zwecken dienstbar zu machen und den inneren Gehalt zu erhöhen oder zu erläutern. Diese Gestalten, welche seine Wiesen und Haine beleben, haben zwar etwas Ungelenkes und, wenn man will Unvollkommenes; aber gerade in ihrer archaistisch anmutenden Primitivität gliedern sie sich so in den Organismus des Bildes ein, daß sie nicht anders gedacht werden können. Zwei köstliche Proben dieser Art, »Idyllen« mit Mädchen, sind in dem letzten Jahre entstanden.

Wie in der Landschaft, so geht Haider auch im Porträt, im Figurenbilde, auf Einfachheit und Großzügigkeit. Die Schärfe der Beobachtung ist hier noch mehr gesteigert, was durch das Thema bedingt ist. Man denkt unwillkürlich an Holbein, wenn wir den Jäger mit dem Stutzen, dann den Onkel des Künstlers (1877) und seine Mutter betrachten, oder den Glanzpunkt der sämtlichen Zeichnungen: »Der neue Stutzen«, eine Gesellschaft von Jägern, die um den Besitzer der neuen Waffe gruppiert ist. Man schwankt, ob man diesen Karton oder das ausgeführte Gemälde höher schätzen soll. Vielleicht hat Haider nie mehr wieder so viel zeichnerische und seelische Qualitäten niedergelegt, wie in diesen Köpfen. Ein Leibl hätte es kaum so gekonnt. Denn hier steckt noch Bewegung in den scheinbar ganz in Ruhe gegebenen Männern. Von den Bildnissen übertreffen seine eigenen fast alle übrigen, zumal dasjenige von 1873. Man darf neben diese ruhig einen hervorragenden alten Meister stellen, und Haider würde gut bestehen.

Nicht unerwähnt dürfen die Frauenbildnisse bleiben, die ganz besonders mit einer Feinfühligkeit für die Form und mit grenzenloser Innigkeit im seelischen Ausdruck gemalt sind. Es sind keine Alltagserscheinungen, wenn gleich von ihnen das Unerbittliche, ich möchte fast sagen das Objektive, Realistische kaum wegzuleugnen ist. So steht Haider vor uns als eine kräftige, kernige Künstlernatur, die stets sich selbst treu war und blieb, trotz allem Wechsel der Mode. Nie hat er Konzessionen gemacht; dafür ist er zu stolz; Modewechsel hatte auf ihn keinen Einfluß und nach dem Auslande hat er erst recht nicht geschielt, als charakterfester Meister von echt deutscher Kraft und Mannesart.

Bewegt sich Haiders Lebensweg in gleicher, stets weiterschreitender Art, so sehen wir in Zügel einen nicht minder tüchtigen Meister mit unruhigem, heißem, wechselvollem Temperament. Wir kennen ja wohl das meiste bereits, was hier ausgestellt ist; ebenso brachte »Die christliche Kunst« schon manch' köstliche Probe seiner Hand in Abbildung. Immerhin müssen wir versuchen, diesem Beherrscher der modernen Technik und dem fabelhaft sicheren Zeichner der Tierwelt gerecht zu werden. Überblicken wir das Gesamtschaffen Zügels, wie es in den Sälen vereinigt ist, so erkennen wir zwei fast scharf getrennte Entwicklungsstadien. Wenn wir uns dann ganz vertiefen, so glauben wir nicht die einzigen zu sein, die zu den älteren Arbeiten Zügels zurückkehren. Mit einer Liebe, Sorgfalt, Intimität sind da die Tierleiber gegeben, vom Organismus, Knochenbau an bis zur Struktur der äußeren Hülle, daß man sich kaum von jenen Studienblättern zu trennen vermag. Zügel will kein Dichter sein; aber im Grunde ist

BEURONER SCHULE MARIA
Ausschnitt aus dem Tempelgang in Emaus

doch auch der ein Poet, der wie Zügel so wundervoll das Tierleben wiederzugeben versteht. So ein Auge eines Schafes, eines Rindes, einer Ziege hat seltsamen Ausdruck, und der Meister las mit Kenner- und Malerblick darin.

Es ist unmöglich, die Einzelheiten aufzuzählen. Die prächtigsten Arbeiten sind in den siebziger Jahren entstanden. Nennen wir »Hammellamm«, »Zwei alte Schafe« (1873), »Schafe im Pferch« (1884). Als reichstes Werk jener Zeit des Strebens nach gediegener Durchbildung dürfte wohl die Schafherde sein, welche die Neue Pinakothek in München besitzt. Bald darauf beginnt der Umschwung. Es folgt die Zeit des »Sonnenfanatismus«. Die Tiere sind weniger mehr das Objekt selbst, sie werden Luft-, Schatten-, Lichtträger. Der Künstler will zwar den ganzen Reiz eines Tierkörpers in seinem vollen Umfange schildern, aber der Bund, den er mit der Sonne geschlossen, läßt dies nicht zu. Wie es unmöglich ist, die zeichnerischen Qualitäten eines Dürer mit den malerischen eines Rembrandt zu vereinigen, so auch hier. Die Vorzüge der einen Seite schließen diejenigen der anderen aus. Zügel wird Luft- und Lichtmaler. Als solcher hätte er keine Tiere mehr benötigt. Die feinen Tonabstufungen, welche sich in Sonnenscheinbeleuchtung auf einem Krautacker zeigen, bieten genau dasselbe. Dazu kommt noch, daß Zügel nun auf die feinere Durchbildung verzichtet und als Ersatz dafür eine mehr mosaikartige Zusammensetzung bevorzugt. Dadurch erreicht er wohl, was Malerei betrifft, eine mehr »geistreiche« Art, die darin besteht, Andeutungen in skizzenhafter Weise an die Stelle von Gründlichkeit der Ausführung zu setzen. Dieses Streben, welches der Zeitströmung der achtziger und neunziger Jahre zuzuschreiben ist, und der fast alle modernen Künstler folgten, entsprang aus dem Prinzip, aus leisen Andeutungen heraus, aus dem »Ahnenlassen« ein solches, an sich unvollendetes Werk

BEURONER SCHULE — DIE PATRIARCHEN

Wandgemälde in der Torretta zu Monte Cassino. Text S. 134

zum Range eines Kunstwerkes zu erheben. Dieses Prinzip — ein solches ist es unbedingt — kann erlernt werden und hat seine Berechtigung. Es bereitet auch sicherlich eine solche Malerei hohen Genuß, wenn sie echt künstlerisch ist, weil sie nicht allein den inneren Gedanken des Werkes leichter und schneller vermittelt, ihm größeren Spielraum läßt, sondern auch im Beschauer ein Gefühl erweckt, als ob das Kunstwerk mühelos entstanden wäre.

Zügel konnte diesen an sich gefährlichen Weg ruhig beschreiten, weil er, wie es die vorgenannten Arbeiten zeigen, auch ein Meister des gründlichsten Studiums ist. Für alle anderen, die sich nicht vorher die exakten Kenntnisse der Naturerscheinungen angeeignet hatten, führt der Weg, den Zügel in seiner zweiten Schaffensperiode gegangen, zum Verderben, wie wir dies vielfach beobachten können. Auch nicht alle seine späteren Werke überragen, trotz der fabelhaft sicheren Mache, die früheren; manches ist durch die allzustarke Betonung von Sonnenflecken und Reflexen von unruhiger

BEURONER SCHULE — TOD DES HL. BENEDIKT

Wandgemälde in der Torretta zu Monte Cassino. Text S. 134

BEURONER SCHULE

Wandgemälde in der Torretta zu Monte Cassino. *Text S. 134*

DIE MÖNCHE IN AUSÜBUNG DER BILDENDEN KÜNSTE

BEURONER SCHULE

Wandgemälde in der Torretta zu Monte Cassino. *Text S. 134*

AUSRODUNG DER WÄLDER, HANDWERK UND ACKERBAU DER MÖNCHE

BEURONER SCHULE

ST. BENEDIKT UND SCHOLASTIKA SCHAUEN IM HIMMEL DIE MUTTER GOTTES

Muttergotteskapelle der Terrasse zu Monte Cassino

BEURONER SCHULE

DIE ÄLTESTEN DER APOKALYPSE

Fresko in der Kapelle des Gekreuzigten. Torretta, Monte Cassino. Text S. 134

BEURONER SCHULE

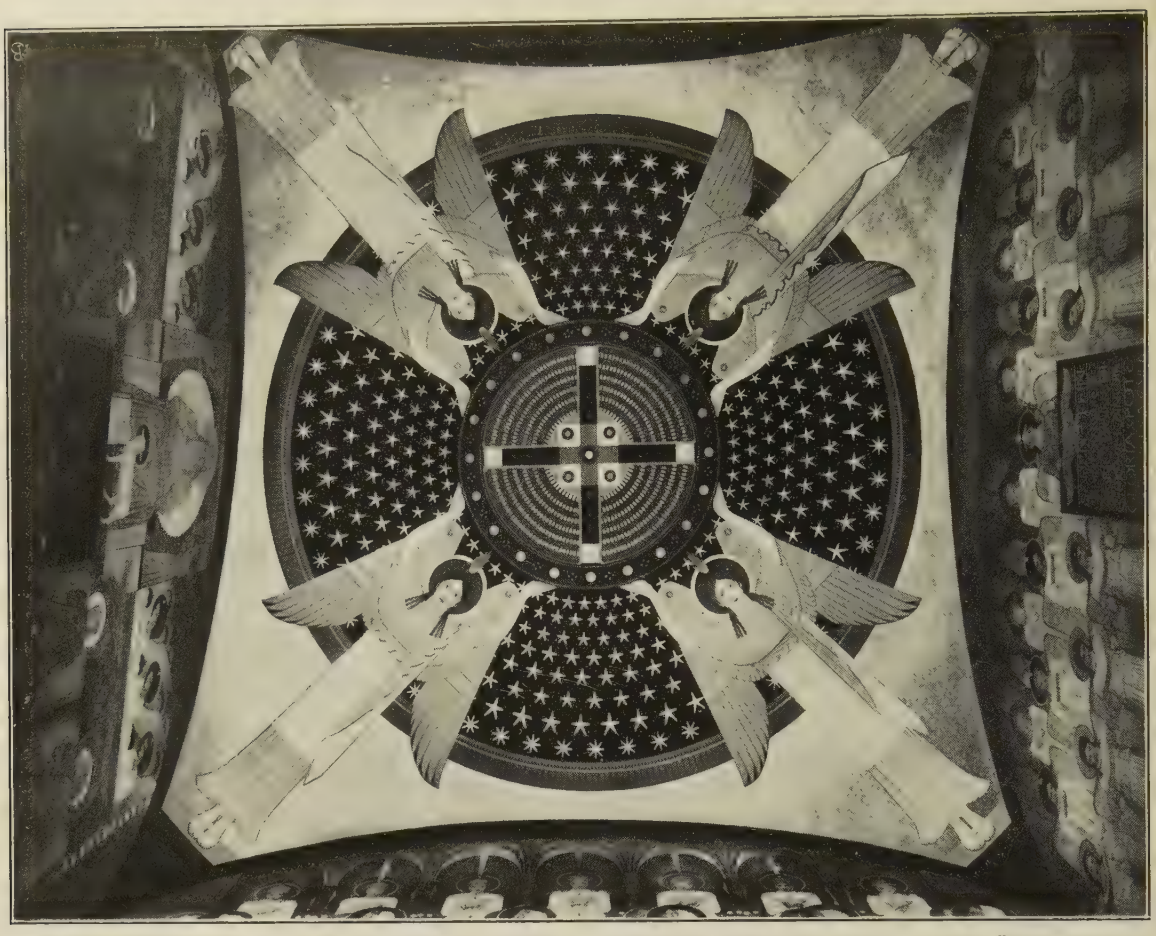
KAPELLE DES GEKREUZIGTEN

Torretta zu Monte Cassino. Text S. 134

BEURONER SCHULE

ATRIUM MIT FRESKEN

Torretta zu Monte Cassino. *Text S. 174*



BEURONER SCHULE — GEWÖLBEMALEREIEN

Kapelle des Gekreuzigten in der Torretta zu Monte Cassino

Wirkung. Aber trotzdem hegen wir hohe Achtung vor Werken wie »Weißschwarze Ziegenböcke« (1895), »Messelstein im Schatten« (1898), »Sauhatz« (1901), »Abend auf der Heide« (1902), »Abend an der Tränke« (1907), und namentlich imponieren uns die großen, mit eminenter Wucht und temperamentvoller Kraft hingemalten Werke der letzten Zeit, 1910: »Durchs Wasser«, »Beim Salzen« und als prächtiges Finale, in dem alle Register des Könnens gezogen sind, jenes widerspenstig sich aufbäumende Rinderpaar, das von einem stämmigen Bauernjungen durch die Schwemme getrieben wird. Wenn wir dann oben, beim Ausgange der Secessionssäle, noch einmal hier und dort an einer älteren Tafel Zügels länger stehen bleiben und die stärksten Empfindungen wieder auslösen, so mag dies damit entschuldbar sein, daß schließlich jede ernst gemeinte Kunstbetrachtung subjektiv sein muß.

III. INSTRUKTIONSKURS FÜR KIRCHLICHE KUNST IN WIEN

(Schluß)

Mit ebensoviel Liebe und Begeisterung behandelte der Nestor der österreichischen Kunsthistoriker, Msgr. Dr. Johann Graus (Graz) die Themen: »Altar-Problem« und »Raumproblem«, die dabei aufgestellten Grundsätze als bewährter Praktiker durch eine Reihe von Beispielen belegend. Redner zog seine Schlüsse vom Kern des kirchlichen Baues, dem Opferaltare in seinen künstlerischen Ausgestaltungen und seiner Wesenheit im Tabernakel, zur äußeren architektonischen Hülle der aufbewahrten hl. Eucharistie mit der Endlehre: Für den Kirchenbau gelte der Grundsatz, er sei bestimmt für den darin amtierenden Priester und das darin zur Andacht sich sammelnde christliche Volk, nicht aber für solche, welche nur außen um denselben herum und nicht in denselben hineingehen.

Rein praktisch-belehrender Natur waren drei weitere Vorträge des Privatdozenten Dr. Karl Holey, welcher als Architekt in fesselnder Weise über »Terminologie moderner Techniken« und »Praktische Kirchenbaufragen« sich verbreitete und seine Vorträge wieder durch ungemein lehrreiche Diapositivbilder erläuterte. Brachte der zweitgenannte Vortrag Winke über landschaftliche Bauplätze, Freilegungen, Kirchenerweiterungen, Malereitechniken für die Ausschmückung, Anlagen von Landkirchen und Friedhöfen, schließlich auch über praktische Kostenvoranschläge und Kunstkonkurrenzen, so zeigte der Redner im ersten Thema insbesondere die Vorteile, welche dem kirchlichen Bau aus der Ausnützung der modernen technischen Hilfsmittel erstanden sind.

Ebenso interessant als belehrend gestaltete sich ein in das Programm der Tagung eingeschalteter gemeinsamer Ausflug nach dem weltbekannten Jesuitenkonvikt von Kalksburg. Der Kustos des dortigen Kunstkabinetts, welches zum Schlusse natürlich auch besich-

tigt wurde, Professor P. Ladislaus Velics S. J., hielt dabei einen eingehenden Vortrag über »die Entwicklung des Kelches« unter Vorzeigung zahlreicher Objekte. Anschließend an die Entwicklungsgeschichte des hl. Gefäßes besprach der Vortragende insbesondere dessen verschiedenartige ornamentale Ausschmückung, vor allem die mehrfachen Arten des Emails. Bezüglich der Wahl des Stiles erinnerte P. Velics an das Apostelwort: »Prüfet alles und behaltet das Beste.«

Mehr gelehrter Natur war ein weiterer Vortrag von Universitätskustos Dr. Alfred Schnerich über »die historische Entwicklung der Denkmalpflege«. Er beleuchtete unter anderem die verschiedenen Phasen in der Denkmalpflege nach modernen Anschauungen und betonte die Frage, ob wir auf dem rechten Wege seien, sei schwer zu beantworten; da könne nur von Fall zu Fall Antwort gegeben werden, und das strebe auch die K. K. Zentralkommission an. Die Erlässe und Gesetze hätten auch in Italien nicht immer das Richtige erreicht; für die in Österreich in Vorbereitung befindlichen Verordnungen werde man die gemachten Erfahrungen verwerten. Redner setzte sich für die Erhaltung der Denkmale ein, warnte vor Übereilungen, besonders in Bezug auf Stilzwang und Purifizierung, und legte die Bedeutung der Denkmalpflege gerade dem Seelsorgsklerus sehr ans Herz, der da vorzüglich Vieles wirken könne.

Ungemein anregend, trotz des lokalen Charakters, waren schließlich die Ausführungen, welche Weltpriester Ferdinand Keim, Doktorand der Kunstgeschichte, ein gebürtiger Tiroler, über »Kirchliche Kunst in Tirol« darbot, wobei er auch die heutigen Kunstverhältnisse in Salzburg und Vorarlberg streifte. Nach einem kurzen geschichtlichen Rückblick besprach derselbe die gegenwärtige Lage, die sich nach kurzer Wiederbelebung aus dem durch Kriegsnot, verkehrte ästhetische Ansichten usw. um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gebildet habe. Man habe durch Mißachtung bezw. Verkennung alter Kunstwerke und deren vielfachen Ersatz durch scheinbar billige Fabrikware viel gesündigt; er warnt vor dem »Billigkeitsteufel«, den schon Herr Prälat Dr. Swoboda gekennzeichnet; man zwinge die christlichen Künstler zu Profanarbeit oder zur Auswanderung. Es sei Pflicht des Klerus, sich selbst nach Möglichkeit durch Reisen, Kunstbetrachtung, Verkehr mit Künstlern usw. mehr in die Kunst zu vertiefen, um dann leichter zur Hebung der kirchlichen Kunst im Volke beizutragen. Der christliche Künstler sei der beste Helfer und Genosse des Seelsorgers, welcher als geistlicher Gärtner dafür zu sorgen habe, daß diese lange vernachlässigte Blüte sich wieder zu früherer Pracht entfalte.

In einer kurzen Debatte, an der sich besonders Archivar P. Strasser O. S. B., Stadtpfarrer Dr. Naschberger und Pfarrer Schenkelberg — sämtliche aus der Salzburger Erzdiözese — beteiligten, wurde speziell die Pflege der Volkskunst in christlichem Sinne, fleißigeres Studium der Kunstästhetik und die Förderung des Krippenbauens empfohlen.

Dies in kurzen Zügen ein Bild des III. Instruktionskurses, dessen Teilnehmern auch noch Gelegenheit geboten wurde, den Domschatz von St. Stefan und den Paramentenschatz der neuen Kirche am Steinhof zu bewundern, sowie durch Besuche der Ateliers Bacher, Seib, Schwathe, Kirchstein und Backhausen in persönlichen Kontakt mit Künstlern zu treten, welche ihrerseits durch praktische Erläuterungen und Vorträge den Wert dieser Atelierschau zu vertiefen suchten.

Es ist nur zu wünschen, daß in Erfüllung gehe der vom Thronfolger an den Kurs gerichtete Appell: »Ich möchte der Hoffnung Raum geben, daß das allgemeine Verständnis für den Wert der Erhaltung der unvergleichlichen kirchlichen Kunstschätze der Monarchie dank der Aktivierung der Kurse immer tiefere Wurzel fasse, und daß die Bestrebungen der Leo-Gesellschaft, welche sich so verdienstlich betätigt, fortdauernd die werktätige Unterstützung der staatlichen Behörden finden.«

Innsbruck Hch. von Wörndle

WETTBEWERB
zur Erlangung von Entwürfen für kleinere katholische Kirchen

Viele Kirchengemeinden der nordischen Diaspora zählen nur ganz wenige ortsansäßige Katholiken, während im Sommer sich viele Saisonarbeiter in denselben auf-

BEURONER SCHULE GNADENKAPELLE

Abteikirche in Beuron

halten. Für diese muß der Gottesdienst gewöhnlich in unwürdigen Räumen abgehalten werden. Es wäre zu wünschen, daß diesem Notstande durch Errichtung solcher gottesdienstlicher Räume abgeholfen werden könnte, welche den besonderen Bedürfnissen derartiger Gemeinden angepaßt sind. Für den Gottesdienst in den Wintermonaten und an den Wochentagen würde eine kleine, abgeschlossene Kapelle genügen; für den Sommer wäre ein Notbau, etwa aus Fachwerk mit offenem Dachstuhl oder unter Verwendung eines Zelttuches in direkter Verbindung mit der Kapelle zu errichten, der je nach den örtlichen Verhältnissen bis zu 800 Personen zu fassen vermöchte. Auch für Badeorte in nichtkatholischen Gegenden sollen derartige Sommerprojekte verwendbar gemacht werden. Man beginnt jetzt in den bezeichneten Gegenden mit dem Bau von Kapellen. Architekten werden zu derartigen billigen Projekten bedauerlicherweise meist nicht herangezogen. Um aber die Künstler auf diese Verhältnisse hinzuweisen und den Auftraggebern Anregungen zu bieten, schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter den ihr angehörigen Architekten einen Ideenwettbewerb aus.

1. Es wird die Aufgabe gestellt, Kirchenprojekte für solche kleine Diasporagemeinden zu erfinden, welche mit größeren Scharen von Sommersaison-Arbeitern zu rechnen haben. 2. Der Altarraum soll als verschließbare Kapelle für etwa 50 Kirchenbesucher selbständig behandelt werden. Die Kapelle soll sich im Sommer nach einem Vorbau öffnen, der 800 Personen aufnimmt. Diese Halle soll geschlossen sein; ihr Bau darf auf zwei Arten gelöst werden: a) so, daß sie dauernd stehen bleiben kann, b) in der Art, daß sie jeweils nur im Sommer steht, im Herbst jedoch abgebrochen werden kann. Der vorhandene Raum sowohl der Kapelle als auch des Sommerbaues soll zu zwei Drittel mit Sitzplätzen ausgestattet werden; bei letzteren können Stühle aus Strohgeflecht, Klappstühle oder primitive niedrige Bänke ohne Rückenlehne und Buchbrett vorgesehen werden. 3. Die Wahl der künstlerischen Gestaltung und des Baumaterials steht frei. 4. Die Baukosten dürfen (ohne Inneneinrichtung) bis zu 15000 M betragen. 5. Die Skizzen sind im Maßstab 1:100 zu halten und zwar sind vorzulegen: ein Grundriß und eine perspektivische Ansicht. 6. Ein annähernder Kostennachweis ist beizufügen. 7. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist im verschlossenen Umschlage, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Wohnung des Verfassers beizufügen. 8. Die Projektskizzen sind an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzusenden. Als Einlieferungstermin wird der 15. April 1911, abends 6 Uhr, bestimmt; für auswärtige Künstler gilt das Datum des Aufgabestempels. (Es wird gebeten, die Entwürfe nicht unter Glas zu senden und es dürfte sich empfehlen, die Entwürfe nicht zu rollen; außerdem sollen sie den vorgeschriebenen Maßstab nicht überschreiten.) 9. Das Preisgericht fungiert in München. 10. Für Preise steht der Betrag von 800 M zur Verfügung; er wird nach dem Ermessen der Jury verteilt. 11. Das Preisgericht wird gebildet von der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für das Jahr 1910, welche aus den Architekten Georg Ritter v. Hauberrisser, kgl. Professor in München, und Heinrich Freiherr von Schmidt, Professor an der Technischen Hochschule in München, den Bildhauern Hans Gruber in München und Hubert Netzer, kgl. Professor in München, den Malern Fritz Kunz und Matthäus Schiestl in München, dann den Kunstfreunden Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen, und Dr. Richard Hoffmann, Kustos am Kgl. Generalkonservatorium in München, besteht. Als Ersatzmänner sind aufgestellt: Architekt Georg Zeitler, Bildhauer Thomas Buscher und Maler Franz Wolter. 12. Die prämiierten Entwürfe bleiben Eigentum der Urheber und werden ihren Autoren zurückgegeben. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die Entwürfe photographieren zu lassen und diese Photographien unter Hinweis auf die Rechte der Verfasser an Interessenten zur Einsichtnahme zu verabfolgen. 13. Es ist beabsichtigt, die Entwürfe in München acht Tage lang auszusteilen. 14. Von denjenigen Entwürfen, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden die Briefumschläge geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termine kostenfrei erfolgt.

Reklamationen können bis zum 15. Mai Berücksichtigung finden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

In Dietersheim, Diözese Mainz, wird nach den Plänen des Architekten Rüppel in Mainz eine neue Kirche erbaut.

Essen. Anläßlich des Wettbewerbs für eine neue St. Engelbertkirche liefen 68 Entwürfe ein. Es wurden vier gleiche Preise zuerkannt den Architekten: Karl Colombo (Köln), Adolf Nöcker (Köln), Julius N. Wirtz (Trier), Sunder-Plaßmann (Münster).

Cattems a. Mosel. Der aus dem Jahre 1667 stammende St. Annenaltar, eine charakteristische Barockleistung der Moselgegend, eine Tuffsteinarbeit der alten abgebrochenen Kirche, wurde ergänzt und renoviert und in der hiesigen Pfarrkirche wieder aufgestellt. Die Arbeiten ge-

BEURONER SCHULE — ZWEI KLUGE JUNGFRAUEN

Frauenabtei St. Gabriel, Prag-Smichow. *Text S. 135*

BEURONER SCHULE — TRIUMPH DES HERZENS JESU

Kapelle der Borromäerinnen zu Teplitz

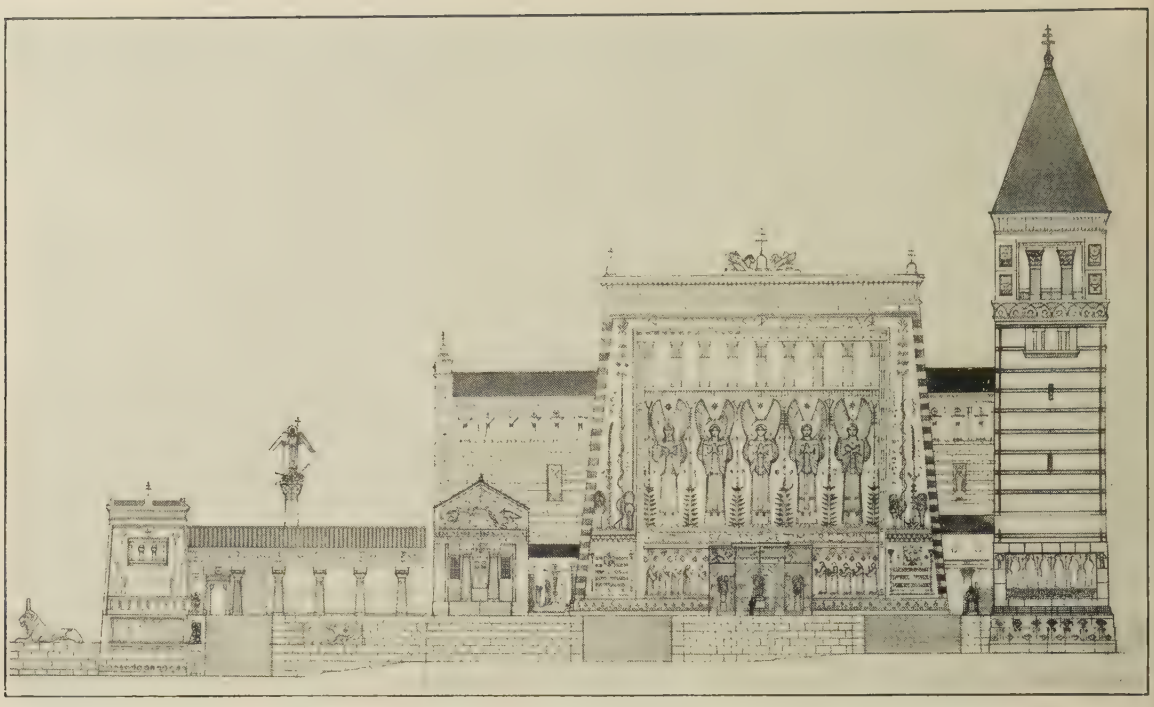
schahen nach dem Entwurf und unter Leitung des Architekten Karl Colombo in Köln.

Erzb. Baudirektor Max Meckel starb am heil. Weihnachtsabend zu Freiburg i. B. im Alter von 63 Jahren. Er war der Schöpfer der malerischen Rochuskapelle bei Bingen und vieler neuer Kirchen.

Die Galerie Heinemann in München eröffnete am 3. Januar eine Ausstellung altspanischer Meister des 15. bis 19. Jahrhunderts, die unter anderem sechs Bilder von Greco und zwölf von Goya enthält.

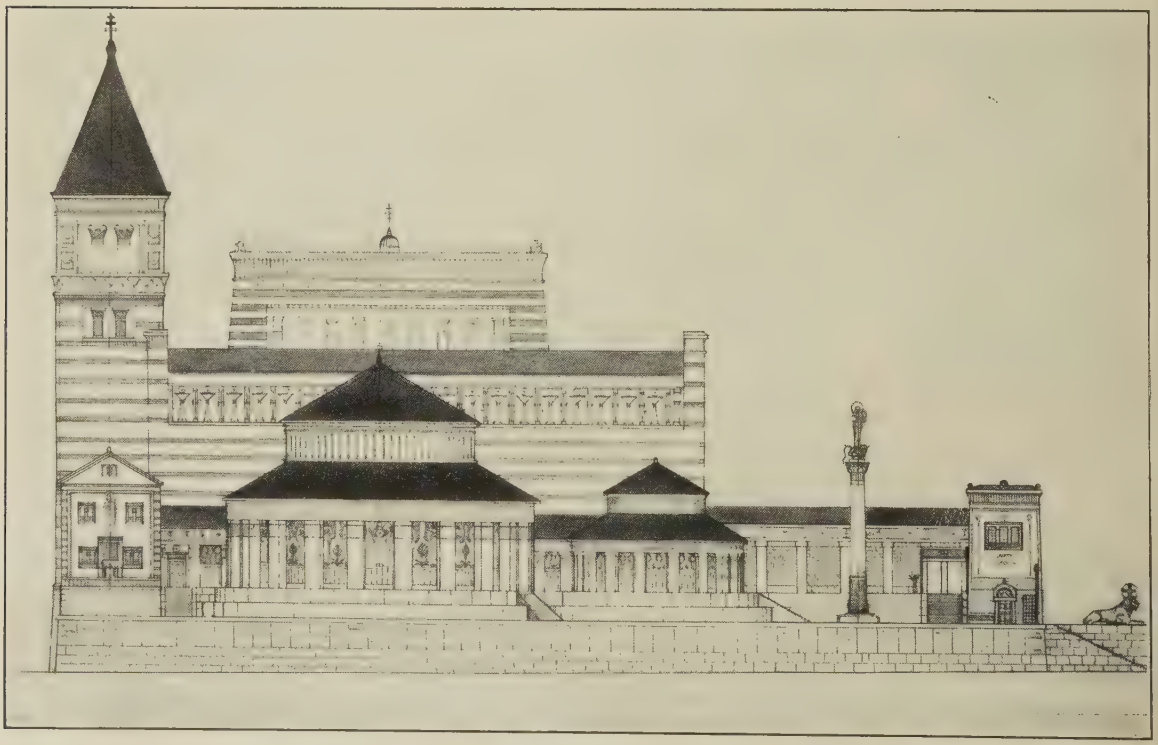
München. Über dem Giebel des Hauptportals der St. Annakirche wurde, wie schon ursprünglich im Bauplan vorgesehen war, die Gruppe eines reitenden Christus aufgestellt. Entsprechend den übrigen Motiven des Portals ist auch dieses Bronzewerk der Apokalypse entnommen. Eine Abbildung befindet sich in der Jahresmappe 1910 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Straßburg. Die Werke des Bildhauers Ohmacht sollen für einige Wochen in den Sälen des alten Schlosses zu einer Ausstellung vereinigt werden. Das Straßburger Kunstgewerbemuseum ersucht die Besitzer von Werken Ohmachts, ihm Anmeldungen für diese Ausstellung zukommen zu lassen.



BEURONER SCHULE — PROJEKT EINER KIRCHE FÜR WIEN

Vgl. Text S. 138



BEURONER SCHULE — PROJEKT EINER KIRCHE FÜR WIEN

Vgl. Text S. 138

ENTWURF FÜR EINE KRÖNUNG MARIÄ

BEURONER SCHULE

Für die Frauenabtei St. Gabriel, noch nicht ausgeführt

BEURONER SCHULE MADONNA

BÜCHERSCHAU

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst. VIII. Jahrgang 1911. Herausgegeben von Prof. Dr. Jos. Schlecht. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6. Preis 1 M.

Aus der jährlich mehr und mehr wachsenden Flut von Kalendern ragt der vorliegende wie in den Vorjahren so auch heuer durch vornehme Ausstattung und gediegenen Inhalt hervor. Es ist ein Kalender, der nicht seichter Unterhaltung dient, sondern in illustrierten kunsthistorischen Aufsätzen den doppelten Zweck verfolgt, das Wissen zu bereichern und das Auge für das heimatliche Schöne zu öffnen. Er zeigt viel echte Heimatkunst und man kann aus der in eine knappe, wissenschaftliche Form gekleideten Besprechung der Kunstschöpfungen, an welcher sich verschiedene namhafte Kunsthistoriker beteiligten, den stillen Vorwurf und den warmen Hinweis heraushören: »Warum in die Ferne schweifen? Siehe, das Gute liegt so nah! Fast allerorts beut sich dir in den heimatlichen Gauen etwas, an dem sich dein Auge erfreuen, dein Gemüt erwärmen kann. Da ist eine malerische, stimmungsvolle alte Landkirche, dort erhebt sich der formenbewegte Bau eines Rokokokünstlers. In Passau geh' an den reichverzierten Portalen früherer Jahrhunderte nicht achtlos vorüber; in Neufra a. D. laß dir den Genuß, welchen die prächtigen Grabdenkmäler bieten, nicht entgehen; in Sulzbach beachte ein interessantes Relief der Taufe Christi; in Freising und Mittenwald besieh die malerisch belebten Türme; auf der Blutenburg den reizvollen Altar; in München schenke den Miniaturgemälden im Bayerischen Nationalmuseum einige Minuten und vergiß über den ausländischen großen alten Meistern die einheimischen, insonderheit Martin Schongauer nicht!« Damit ist der Inhalt dieses Kalenders angedeutet, der zwar das besondere, aber nicht ausschließliche Interesse des bayerischen und schwäbischen Kunstfreundes verdient. Ws.

BEURONER SCHULE ST. SEBASTIAN

Die Wandgemälde Eduard von Gebhardts in der Friedenskirche zu Düsseldorf. Zwölf Blätter mit begleitenden Worten von Rudolf Burckhardt. Düsseldorf, Verlag des Pestalozzihauses.

Ein hübsches Heftchen. Man darf wohl annehmen, daß die Erklärung, welche Pfarrer Burckhardt an die Bilder knüpft, die Absichten des Künstlers wiedergibt.

WEIHNACHTSBILDER

Ein Blick auf die unermeßlichen Schätze der christlichen Kunst sagt uns, daß die Künstler nie müde wurden, die Menschwerdung Christi zu feiern. Über die ikonographische und künstlerische Entwicklung der auf sie bezüglichen Darstellungen in der altchristlichen und byzantinischen Zeit unterrichtet uns des näheren ein illustrierter Aufsatz in der Dezembernummer (Nr. 4) des »Pionier« (Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst) von dem Archäologen Wüscher-Becchi in Narni. Einen ausgezeichneten Überblick sodann über die hervorragendsten Darstellungen der Geburt Jesu und der Anbetung der Könige in der Malerei bietet die neueste Publikation der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst (München, Karlstraße 33) »Weihnachten in der Malerei«, von Dr. Joh. Damrich. Im Anschluß an diese äußerst billige und für Massenverbreitung ganz geeignete Publikation enthält unsere vorige Nummer noch weitere in den Weihnachtskreis fallende Darstellungen, die von lebenden Meistern stammen. Die Bilder von Blankenstein, Fritz von Uhde und Hans Thoma sind zunächst für die religiöse Anregung im Haus gedacht, während wir in den Werken von Joseph Guntermann und Ludwig Glötzle würdige Kirchenbilder schätzen. Frind endlich führt uns auf S. 113 vor eine anmutige häusliche Szene, deren Mittelpunkt eine Krippengruppe bildet. — Auch die vorliegende Nummer enthält mehrere Bilder aus dem Weihnachtsfestkreis, durchweg monumental gedachte Kompositionen, deren künstlerischer Grundgedanke im Aufsatz »Beuroner Kunst« niedergelegt ist.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

LEO SAMBERGER :: :: ::
S. K. H. PRINZ-REGENT
LUITPOLD VON BAYERN

NICCOLO BARABINO — MARTYRIUM DES HL. ANDREAS

Hospitalkirche in Carignano. — Text S. 154

NICCOLO BARABINO

Von ERNST STÖCKHARDT

(Schluß)

Nicht nur als Historienmaler[1]) leistete Barabino Hervorragendes. Sein religiöser Sinn, befruchtet durch ein heiliges Feuer für alles Ideale, unterstützt durch lebhafte Phantasie und sieghaftes Können, verhalf ihm zu noch größeren Triumphen auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst. Die Leser dieser Zeitschrift kennen seine herrliche Madonna mit dem Jesuskind, welche Heft 9 ds. V. Jahrgangs als erste Kunstbeilage zierte, eine vergrößerte Reproduktion des Mittelbildes am Altar der Rosenkranzkapelle in der Monumentalkirche S. S. Immacolata in Genua, welche im III. Jahrgang Heft 11 dieser Zeitschrift als Illustration zu meinem Aufsatz über diese prächtige Kirche abgebildet ist. Dort habe ich auch die wundervoll zusammengestimmten Farben des Bildes geschildert, welche die Gegner des Meisters Lüge strafen mußten, wie auch nicht weniger die vielfachen Varianten derselben Idealgestalt mit wechselnden Nebenmotiven, die sich in Italien verstreut finden. Ich erwähne nur das Altarbild in der Kirche zu Sampierdarena, dort leider in einer Seitenkapelle nicht günstig hängend, wo die Jungfrau Maria noch mütterlicher, leidender, und das Jesuskind mit einem Lorbeerzweig dargestellt ist, und die in ihrer Art besonders reizvolle sogenannte »Quasi Oliva speziosa in Campis« (etwa: »Einer prächtigen Olive auf den Feldern gleich«) im Besitz der Königin Margherita im Schloß zu Monza, wo

[1]) Vgl. I. Heft, S. 8 ff.

die Immacolata noch mädchenhafter, der freundlich blickende Jesuskopf noch kindlicher erscheint. Interessant ist, zu vergleichen, wie der Künstler diesem idealen Stoff immer neue Seiten abzulauschen, wie er ihn immer noch schöner auszugestalten suchte. Während die drei erwähnten Gemälde sich ziemlich ähneln, zeigt eine mir nur in mittelmäßiger Reproduktion vorliegende Skizze zu dem in Florenz befindlichen Gemälde die Jungfrau in majestätischer Haltung im langen nonnenartigen Gewand, mitten in blühendem Gebüsch wandelnd, das Jesuskind im Arm, eine »Madonna della Primavera«. Neben diesen und anderen Madonnen malte Barabino vielerlei Gemälde aus der Leidens- und biblischen Geschichte, u. a. die vortrefflichen 15 Mysterien, welche die Madonna del Rosario in der S. S. Immacolata zu Genua umrahmen (s. Jahrg. III., H. 2, S. 260 ff.), skizzenhaft behandelte, flott hingeworfene Miniaturen, dann das große Freskogemälde »Anbetung der Könige« in der Kathedrale zu Camogli bei Genua, auf dem wir die zarte Erscheinung der Jungfrau, den milden Blick des Kindes, die lebhafte Charakteristik des Nährvaters Joseph, der Magier und der einzelnen Personen des Gefolges wie auch das Arrangement vor der Hütte mit den weißen Tauben bewundern. Ähnliche künstlerisch wertvolle Fresken schmücken die Kirchen zu S. Margherita Lig., Montallegro etc. Ganz besonders hervorzuheben ist aber noch die »Hinrichtung des hl. Andreas« in der Hospitalkirche von Carignano zu Genua (Abb. S. 153): Vor dem für ihn aufgerichteten, nach ihm benannten Andreaskreuz (mit schrägen Balken) kniet der greise Märtyrer bereit zum Sterben, taub für die verlockenden Mahnungen des auf ihn einredenden römischen Legaten. Auch hier wieder die gelungene Charakteristik und treffliche Komposition. — Endlich muß ich hier noch die im Museo di S. Maria del Fiore zu Florenz befindlichen kirchlichen Allegorien erwähnen: »Christus auf dem Thron« (Abb. S. 155), »Der Glaube auf dem Thron« und »Die Mildtätigkeit auf dem Thron«, großartige Werke, als Pendants behandelt, jedes meisterhaft entworfen und durchgeführt. Von ihnen will ich nur das erstere hier beschreiben: Des Heilands Idealgestalt sitzt auf dem Thron in weißem, königlichem Gewand, die Linke auf der Erdkugel, die Rechte segnend ausstreckend; vor dem Thron gruppieren sich beiderseits wundervoll gemalte Heilige mit ihren Emblemen; die Mitte vorn ziert eine Renaissancevase mit hohen weißen Lilien. Der Entwurf und die unvergleichlich schöne Ausführung dieses Gemäldes sind allezeit beredte Zeugen für Barabino als gläubigen Christen und regen den Beschauer zu edlen Gefühlen

NICCOLO BARABINO ARCHIMEDES

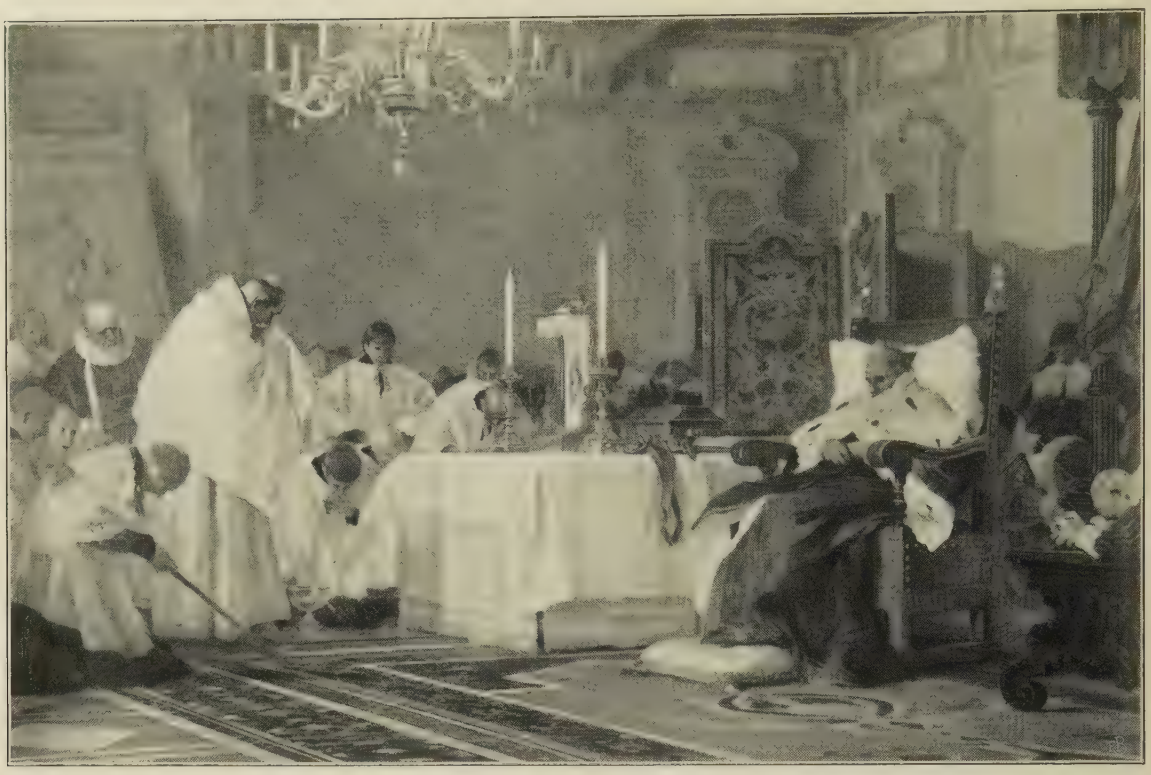
Palazzo Orsini in Genua — Text s. Heft 1, S. 13

NICCOLO BARABINO — CHRISTUS AUF DEM THRON

Museo di S. Maria del Fiore in Florenz — Text S. 154

an — kann man die Kunst idealer verwerten?

Außer diesen sind noch zahlreiche symbolische Gemälde zu erwähnen, welche die öffentlichen Gebäude und Paläste Italiens schmücken, u.a. der graziöse »Triumph Amors«, der »Triumph der Wissenschaft«, »Dante und Metelda«, eine Menge Allegorien mit prächtigen Engeln und Putten, von denen die Sopraporten im Palazzo Celesia (Genua) in ihrer Anmut und Kraft besonders reizvoll sind, dem leider nur schwer zugänglichen Palast, in welchem außer vielen, schon erwähnten herrlichen Fresken des Meisters großes Gemälde »Die Wahrheit, welche den Irrtum vernichtet«. — eine wundervolle Allegorie mit der unbekleideten Veritas als Mittelfigur, Kronos und zahlreichen Kinderfiguren — die Wand schmückt. Wohl jeder kunstsinnige Besucher von Genua hat ferner die grandiosen Fresken unseres Meisters im Municipio, dem opulenten Palast der Stadtverwaltung, bewundert. Neben den weiblichen Sopraporten »Chemie«, »Geographie«, »Nautica« etc. befindet sich in der Sala Tollot jenes Kolossalgemälde, auf welchem die siegreiche, einst allmächtige Stadt, als gekrönte Fürstin von majestätischer Haltung und klassischer Schönheit dargestellt, die Huldigung der von ihr unterjochten Völker entgegennimmt. Die Szenerie, ein im Stil des Cinquecento gehaltener Thronsaal mit Ausblick auf den Hafen, ist hier, wie auf allen Bildern des Meisters, überaus malerisch und keineswegs nebensächlich behandelt, während Gruppierung und Charakteristik der vielen



NICCOLO BARABINO TOD CARLO EMANUELS I.

Palazzo Bianco in Genua. Text s. Heft 1, S. 15

Figuren, die flotte und effektvolle Behandlung der Kostüme uns nur immer wieder zur Bewunderung der großen und unfehlbaren Kunst Barabinos zwingt. Dasselbe ist von der grandiosen »Allegoria alla Munificenza della Duchessa di Galliera« in der Sala Galliera zu sagen (Abb. S. 157). Die noch jugendlich dargestellte Fürstin, die opulente Stifterin der mehrfach erwähnten Rosenkranzkapelle in der S. S. Immacolata (III. J., 2. H. d. Z.) und vieler anderen Millionenschenkungen an Staat und Stadt, sitzt auf einem Thron in festlich geschmückter Säulenhalle, in der Hand eine Stiftungsurkunde; links vor dem Thron liegt ein Kranker auf einer Bahre, über welchen sich eine Krankenschwester neigt, rechts steht eine Gruppe von Müttern mit allerliebsten Kindern im Sonntagsstaat, Andeutungen von Krankenhaus und Kinderasyl, großartigen Schöpfungen der edlen Frau. Es kann nicht behauptet werden, daß die Farbe auf diesen Meisterwerken vernachlässigt sei. Aber Barabino verzichtete absichtlich auf billige Farbeneffekte, er hatte nicht nötig, dadurch Schwächen der Zeichnung zu verdecken, wie so manche andere, die ihr ganzes Heil im Kolorit suchen. Ist es doch fraglich, ob die heutige Außerkurssetzung des historischen Gemäldes und die verhältnismäßig geringe Produktion an kirchlichen, die doch weit mehr geistigen Inhalt haben, als jedes andere Genre, nicht eine Folge der überhasteten Studien unserer Kunstjünger ist, die nicht rasch genug fertige Meister sein können. Historische und biblische Bilder aber erfordern vor allem sichere, korrekte Zeichnung und bedeutendes Kompositionstalent, auch ausgedehnte Kenntnisse der Geschichte, Literatur und Kostümkunde aller Zeiten. Der Mangel an allgemeiner Bildung mag früher in Künstlerkreisen arg gewesen sein, als der Satiriker Salvator Rosa seine bissigen Terzinen niederschrieb, deren erste und zahmste lautete:

Tutto pitturi è il mondo: e pur di tanti
non saran due ne l'infinito coro,
che non sian delle lettere ignoranti — —

auf deutsch etwa:

Voller Maler ist die Welt: doch von so vielen gibt es wohl keine zwei in dem unendlichen Chore, die von Literatur etwas wissen — —.

So schlimm steht es ja heute nicht mehr, aber die Schnellbleiche unserer Zeit kann doch nur wenigen Auserwählten eine so gründliche Allgemeinbildung ermöglichen, wie sie speziell für Barabinos Lebenswerk unerläßlich

NICCOLO BARABINO

ALLEGORIE

Deckenbild im Rathaus in Genua. *Text S. 156*

war. Er war ein wirklich Großer, und in richtiger Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit hatten ihn seine Kunstgenossen zum Präsidenten ihres Circolo degli Artisti zu Florenz gewählt und die Regierung stellte ihn an die Spitze der Accademia di Belle Arti daselbst. Nach seinem allzufrühen Tode am 19. Oktober 1891 setzte ihm seine Geburtsstadt Sampierdarena ein Denkmal in Bronze nach dem Entwurf des Bildhauers A. Rivalta-Florenz, der durch seine herrlichen Grabmonumente auf dem Campo santo zu Genua und die vielen anderen Arbeiten Weltruhm errang. Die kunstsinnigen Besucher Italiens aber mögen nicht versäumen, an Ort und Stelle unseres Barabino Gemälde zu besichtigen; denn deren Reproduktionen, in welcher Art immer, können doch nur ein schwaches Bild von ihrer originalen Schönheit geben.

ÄUSSERE ANSICHT DES HL. GEIST-HOSPITALS IN LÜBECK
Aufgenommen von Hugo Steffen. Text S. 160 und 165

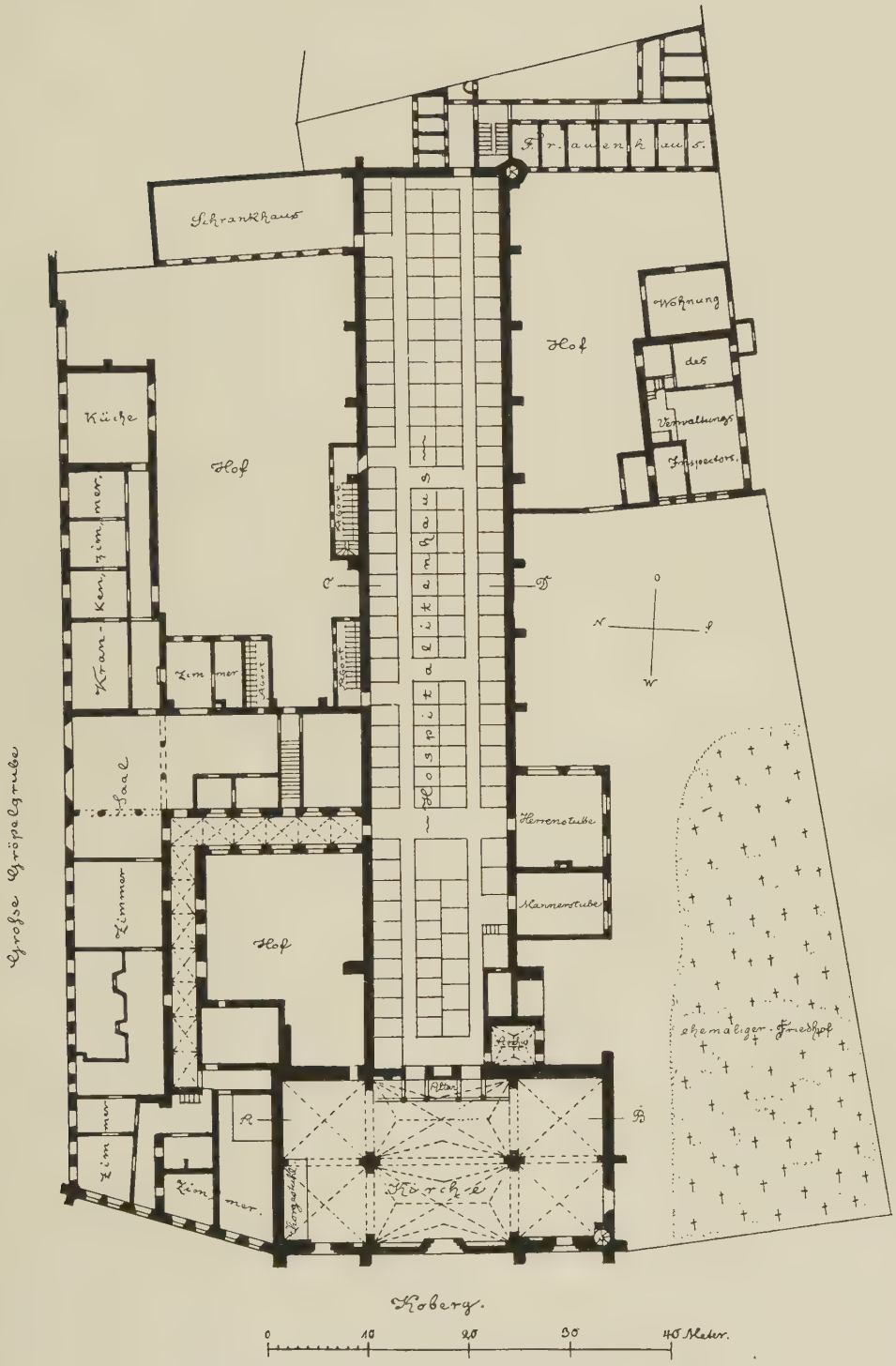
DAS ALTE HEILIGEN-GEIST-HOSPITAL DER FREIEN REICHSSTADT LÜBECK

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

Die altberühmte freie Reichsstadt Lübeck birgt in ihren Mauern manches hervorragende Kunstwerk des Mittelalters, so auch ein Hospital zum Heiligen Geist, das von den im 11. Jahrhundert in Deutschland errichteten noch einzig gut erhalten ist und von der Gründung bis zur heutigen Zeit ununterbrochen seinem Zwecke dient. Unter den zahlreichen Stiftungen ehemaliger wohlbegüterter Lübecker ist diese die reichste und segenbringendste; betragen doch die Zinsen des Gesamtkapitales jährlich zirka 100000 M., welche es über 150 Männern und Frauen ermöglichen, ihren Lebensabend dort sorgenlos zu beschließen.

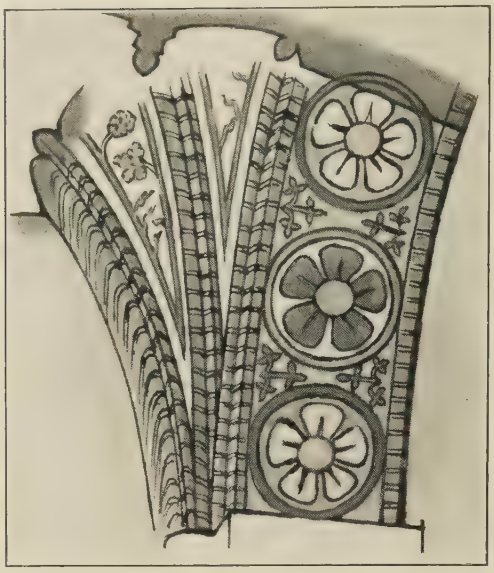
In folgendem berühre ich nun ein vom historischen wie künstlerischen Standpunkte hochinteressantes Spezialgebiet, das Einblick gewährt in die Bauweise, Einrichtung und Führung der Hospitäler aus unserer Väter Tagen.

Die älteste im Archiv des obengenannten Hospitals aufbewahrte Urkunde aus dem Jahre 1248 spricht von der Platzerwerbung für den Bau, zu welchem ein reicher Lübecker Ratsherr, Bertram Morneweck, das meiste Geld



GRUNDRISS DES HL. GEIST-HOSPITALS IN LÜBECK

Von Hugo Steffen. Text S. 160



DETAIL EINES GURTBOGENS (ZU ABB. S. 161) MIT ALTEN MALEREIEN NEBEN DEM NATÜRLICHEN ROT DER BACKSTEINE

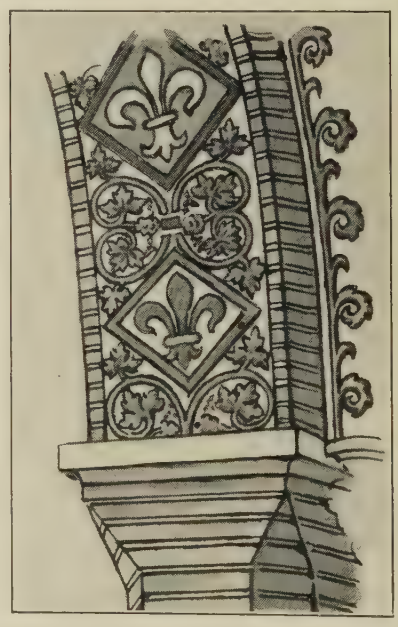
stiftete. 1286 soll die Gesamtanlage vollendet worden sein. Als Stirnseite dominiert nach dem Koberge zu die dreigiebelige Hauptfront der Kirche (Abb. S. 158), an die sich nach rückwärts, genau in der Achse, das langgestreckte Hospitalitenhaus anschließt, welches vorerst nur etwa zwei Drittel seiner jetzigen Länge einnahm. Als es sich im Laufe der Zeit zu klein erwies, baute man nach Osten zu noch die hinteren vier Joche an. Ein ungefähr in der Mitte abzweigender Querbau verbindet das Hospitalitenhaus mit dem Trakt an der Gröpelgrube, der sich parallel mit ersterem bis zur Ecke des Koberges fortsetzt und hier mit zwei schöngegliederten, charakteristischen Giebelbauten, deren einer sich direkt an die Kirche lehnt, abschließt. Diese Front bildet, wie der Grundriß (Abb. S. 159) zeigt, bis zur Kirche einen stumpfen Winkel. In dem von diesen Bauteilen umschlossenen Hofe befindet sich nach der Ost- und Nordseite zu ein Kreuzgang aus der Frührenaissancezeit, welcher gleichzeitig mit dem südlich an Kirche und Hospitalitenhaus eingebauten, von einem Sterngewölbe überspannten Archiv, sowie der Herren- und Männerstube errichtet wurde. Die an der Ostseite, am Ende des Hospitalitenhauses, gelegenen Gebäudeteile: Schrank- und Frauenhaus, stammen aus neuer Zeit; der nordöstliche Flügel enthält die Krankenabteilung nebst Küche.

Endlich sei noch des an der Königinstraße gelegenen ehemaligen Friedhofes der Hospitaliten gedacht, welcher jetzt zu einem Garten umgewandelt ist.

Den künstlerisch hervorragendsten Teil der Gesamtanlage bildet die Kirche, ein dreischiffiger Bau mit zwei Jochen. Jedes Schiff hat an der Hauptfront seinen besonderen spitzbogigen Eingang, über deren mittelsten drei, und den seitlichen je ein gleichfalls spitzbogiges Fenster angelegt ist, wodurch der Kirche reichlich Licht zugeführt wird. Ein vierter Eingang führt nach dem Gottesacker, damit die seinerzeit verstorbenen Hospitaliten nach der Einsegnung in der Kirche direkt auf den Friedhof zur Beerdigung herausgetragen werden konnten.

Die beiden Sterngewölbe des Mittelschiffes nebst den seitlichen Kreuzgewölben ruhen mit ihren Gurtbögen auf zwei freistehenden, kreuzförmigen Pfeilern mit abgeschrägten Ecken und geben die S. 160 beigefügten Details von der Ausbildung der Kämpfer, bezw. der Gewölberippen, Aufschluß. Es ist eine klare und gesunde Gliederung der Frühgotik, welche leider durch die in den fünfziger Jahren angebrachten Stuckkapitäle unter den Gewölberippen gestört wird; bei den Details habe ich selbige weggelassen. An der südwestlichen Ecke der Kirche führt eine schmale Wendeltreppe nach dem Dachboden.

Was nun im wesentlichen die innere Architektur der Kirche offenkundig darlegt, ist die charakteristische, ehrliche Formengebung des Ziegelbaues, wo jede Scheinarchitektur vermieden wird. Sichtbar und klar treten die struktiven Backsteingliederungen, Dienste, Rippen, Pfeiler, Pilaster heraus ohne Verputz. Nur die dazwischenliegenden Wand- und Deckenfelder sind mit Kalküberzug versehen, um die prächtigen mittelalterlichen Malereien aufnehmen zu können; sonst ist innen wie außen als Material der natürliche braunrote Ziegel verwendet.



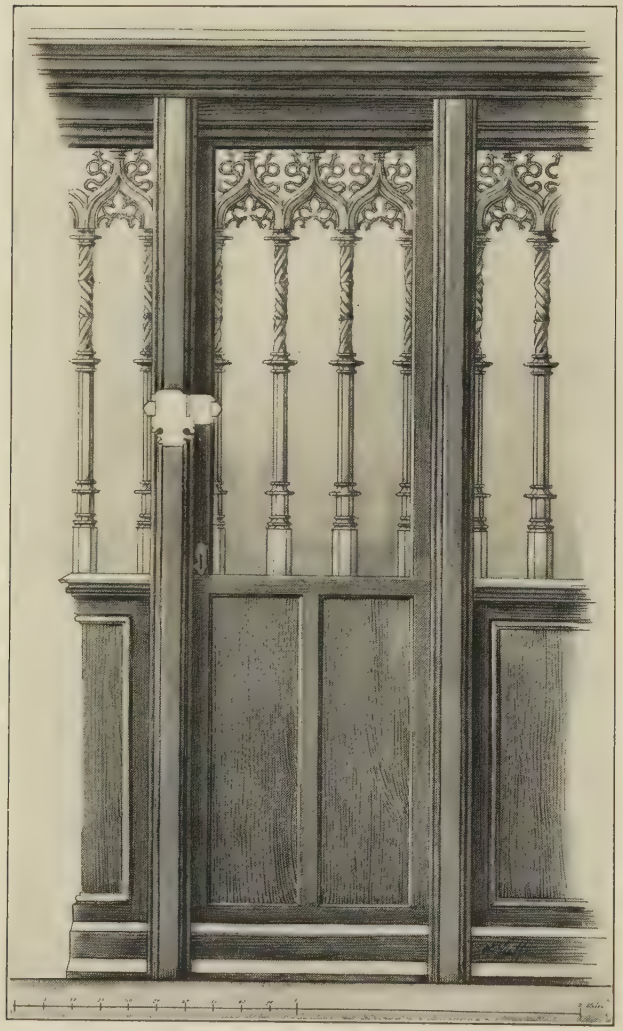
DETAIL EINES GURTBOGENS (ZU ABB. S. 161), MIT ALTEN MALEREIEN NEBEN D. NATÜRLICHEN ROT DER BACKSTEINE

KIRCHE DES HEILIGEN-GEIST-HOSPITALES IN LÜBECK

Aufgenommen von H. Steffen. Hinter der Schranke die Marienkapelle. Text S. 162

Die beiden Sterngewölbe des Mittelschiffes, welche die Seitenfenster durchschneiden, wurden infolge Brandschadens im 15. Jahrhundert neu eingewölbt und sind im Dachboden noch die Ansätze von den Schildbögen der ehemaligen Gewölbe, desgleichen die Reste der oberen Wandmalereien zu bemerken. Wohl mit Recht bringt G. Schaumann diesen Gewölbeneubau mit der 1495 vom Bischof Dietrich Arndes neu vorgenommenen Weihe der Kirche in Zusammenhang. Eine Urkunde des Archives lautet darüber: »Anno a nativitate millesimo quadringentesimo nonagesimo quinto die vero martis octava mensis decembris nos Theodoricus, Dei et apostolice sedis gracia episcopus Lubicensis, consecravimus ecclesiam et altare hoc in honorem sancte et individue trinitatis, gloriose virginis matris Marie, sancti Michaelis archangeli ac omnium angelorum et archangelorum necnon gloriose crucis domini nostri Jhesu Christi, Petri apostoli et omnium apostolorum, sancte Ursule et sociorum ejus sancte Anne matris Marie virginis, et reliquias beatorum Pauli apostoli, sancti Mauricii et sociorum ejus et sancte Barbare virginis in eo inclusimus singulis christifidelibus in anniversario hujusmodi ac die dedicacionis, quam proximo ante decollacionem Johannis celebrari statuimus, ipsam vel illud visitantibus quadraginta dies de vera indulgentia in forma ecclesie consueta concedentes. In cujus rei testimonium signetum nostrum presentibus est subterpressum.«

Die ältesten der Malereien sind die Ornamente an den Gurtbögen und die religiösen Darstellungen in den spitzbogigen Feldern der Nordwand, über welche meine innere Zeichnung S. 161 Aufschluß gibt. Sie dürften wohl, den Formen nach, im 14. Jahrhundert entstanden sein und stellen von letzteren die linksseitigen Marias Erhebung zur Himmelskönigin dar. Sie sitzt, von musizierenden Engeln umgeben, mit Christus, der ihr das Zepter reicht, auf einem stufenartigen Throne, worunter Löwen spielen. Das rechte Wandfeld zeigt den segnenden Christus, von den Symbolen der Evangelisten umringt. Leider sind diese interessanten Malereien im Jahre 1866 sehr ungünstig restauriert worden. In der Achse der Ostwand befindet sich der Lettner, eine fünfjochige, an die Mauer gebaute Bogenhalle, deren Gewölbe nach vorn auf sechs Säulen ruhen (Abb. S. 163). Zu beachten sind die Basen dieser Säulen, welche noch romanische Formen tragen. Ob nun etwa die ganze ursprüngliche Bauanlage auf ein so hohes Alter zurückblicken kann, oder diese Teile aus einer anderen Kirche übernommen wurden, ist ungewiß; da aber schon vor dem jetzigen ein älteres Hospital an einem anderen Platze der Stadt bestanden haben soll, dürften es vielleicht gar Reste aus diesem sein.



BALUSTRADE IN DER HOSPITALKIRCHE ZU LÜBECK, WELCHE DIE MARIENKAPELLE ABSCHLIESST

Text S. 164

Die obere Holzbrüstung des Lettners, welche den darauf befindlichen Singechor umschließt, ist in 24 von zierlichem Maßwerk bekrönte Felder geteilt, worauf Szenen aus der Legende der heiligen Elisabeth gemalt sind. 22 Bilder sind noch gut erhalten und stellen folgendes dar:

1. Klingsor weissagt dem Könige Andreas II. von Ungarn die Geburt einer Tochter.

2. Königin Gertrud von Ungarn liegt mit der neugeborenen Elisabeth im Wochenbett; der König spricht mit ihr.

3. Landgraf Hermann I. von Thüringen übergibt Herrn Walther von Vargila den Brief mit der Werbung um die vierjährige Elisabeth für seinen elfjährigen Sohn Ludwig.

4. Der Landgraf empfängt aus den Händen seines Boten die Zusage.

5. Elisabeth fährt mit Dienerinnen in einem Wagen nach der Wartburg, ihr Verlobter begleitet den Wagen.

6. Ein zweiter Wagen führt Elisabeths Ausstattung mit, insbesondere köstliches Gewand, eine silberne Wiege und eine silberne Badewanne.

7. Die kindlichen Verlobten werden einander zugeführt.

8. Elisabeth, hier noch Kind, besucht die Kirche. Im Hintergrunde gibt sie armen Kindern den Zehnten ihres Gewinnes beim Spiele.

LETTNER IN DER HOSPITALKIRCHE ZU LÜBECK BIS 1880
Text S. 162f.

9. Ermordung der Königin Gertrud.

10. Elisabeth mit einem Kruge und einer Schüssel mit Fischen, neben ihr zwei Dienerinnen, die Speisen für Arme tragen.

11. Elisabeth nimmt Konrad von Marburg zum Beichtvater und gelobt ihm Gehorsam.

12. Elisabeth sitzt, der Sitte der Zeit entgegen, aus großer Liebe zu ihrem Gemahl bei Tische neben ihm.

13. Eine vornehme Dame entdeckt, daß Elisabeth unter ihrem Mantel das graue Kleid der Tertiarierinnen vom Orden des heiligen Franziskus trägt.

14. Elisabeth legt, während sie in der Kirche ist, ihre Krone ab.

15. Der Landgraf nimmt Abschied von Elisabeth zu einem Kriegszuge.

16. Elisabeth kämmt einen Knaben.

17. Elisabeth teilt bei einer Hungersnot den Armen reichlich Speise aus.

18. Der Landgraf, dem hinterbracht ist, Elisabeth habe in ihr gemeinsames Bett einen Aussätzigen gelegt, findet den Kranken in den Gekreuzigten verwandelt.

19. Elisabeth heftet ihrem Gemahl das Kreuz an, als er mit Kriegsvolk auszieht.

20. Elisabeth wird nach dem Tode ihres Gemahls mit ihren Kindern von der Wartburg verstoßen.

21. Elisabeth, nach der Vertreibung von der Wartburg mit ihren Kindern umherirrend, wird von einem alten Weibe, dem sie früher wohlgetan, geschmäht.

22. An einem Karfreitage entsagt Elisabeth aller Ehre und Pracht der Welt.

Unter dem mittleren Bogen liegt der Hauptaltar, der, wie die Abbildung oben zeigt, früher mit einer Holzbalustrade vom Schiffe abgetrennt war. Jetzt ist dieselbe durch ein schmiedeeisernes Gitter ersetzt und an Stelle des barocken, die dahinterliegenden alten Gemälde verdeckenden, hohen Altares eine einfache, steinerne Mensa getreten. Trotzdem nun die Kirche später in eine evangelische umgewandelt wurde, hat man doch pietätvoll die verschiedenen Altäre, Statuen etc., welche meist von hohem künstlerischem Werte sind, ruhig an ihrem alten Platz belassen.

Die äußerst wertvollen Schnitzaltäre, welche in der Kirche und den Nebenräumen, des-

BLICK IN DAS LÜBECKER HOSPITALITENHAUS MIT DEN SCHLAFRÄUMEN
Text S. 165

gleichen im Museum aufgestellt sind, rechnet Schaumann zu den besten des ausgehenden Mittelalters. Ein Triptychon zeigt im Mittelteil die von Engeln umgebene Madonna im Rosenkranz, wie sie die verschiedenen Stände mit dem Mantel schützt. Auf dem Halbmond stehend, unter ihr eine Darstellung der Geburt Christi, hat ihr der Künstler eine eigenartige Auffassung gegeben. Über beide Außenseiten der Flügel erstreckt sich eine gemalte Darstellung der Ausgießung des Heiligen Geistes von graziöser Formengebung. Ein anderer größerer Schnitzaltar, gleichfalls Triptychon mit Predella. Das Mittelfeld enthält unter einem Baldachin aus reichsten spätgotischen Ranken und Maßwerken die Madonna im Rosenkranz von Engeln gekrönt und getragen. Die heilige Barbara und St. Katharina stehen neben ihr. Der rechte Flügel stellt den hl. Christophorus, darunter den englischen Gruß und die Beschneidung Christi dar, der linke St. Georg, die Anbetung der Weisen und die Geburt Christi. Die Predella enthält St. Hieronymus mit dem Löwen, dann St. Jakobus d. Ä. usw. Ein anderer vierteiliger Altar, reich vergoldet, stellt die heilige Sippe und Anbetung der Könige, heilige Ursula mit Jungfrauen und zehntausend Märtyrer auf Dornen dar.

Von besonderem Interesse sind die für Lübeck höchst charakteristischen spätgotischen Schranken bezw. hohen Balustraden, wovon meine beigegebenen Aufnahmen, Innenansicht der Hospitalkirche, sowie Detail Aufschluß geben (Abb. S. 162). Auf die altersdunkle, in Felder geteilte Holzlambris sind die messingenen, mit Nasen und Blattwerk versehenen Stäbe aufgestellt, die das kräftig profilierte Hauptgesims tragen. Es ist ein wirkungsvolles Farbenspiel: Das schwarzbraune Holz mit den hell leuchtenden gelben Stäben und dem satten Rot der Wandmalereien im Hintergrund! Schaumann bezeichnet diesen von einer hohen Schranke getrennten Raum als die ehemalige Marienkapelle, die vom Bürgermeister und Vorsteher des Hospitals, Tidemann Berck, 1521 gestorben, gestiftet wurde, welcher letztwillig 600 Mark für den »Marientidendienst« ausgesetzt haben soll, damit derselbe sei »gelick in andern kercken.« — Von diesem Legat errichtete man im Jahre 1522 — »eyne nye capellen«, — zu welcher sechs Geistliche bestimmt wurden. Eine Urkunde berichtet

folgendes: »In templo Spiritus S. versus septentrionem sacellum est sumptibus Tidemanni Bercken consulis Lubecensis anno 1523 conditum. Ita enim supra clathros orichalceos ibidem legitur: »Anno Domini 1523 do wort desse Capelle gemaket van her Tideman Berke gude, dat em Got gnedich unde barmhertich si.«

Wie ich schon bemerkte, sind die beschriebenen Wandmalereien dieser Nordwand älteren Datums. Den Formen nach halte ich sie aus dem 14. Jahrhundert; mithin ist die Nordwand vom Bürgermeister Tideman Berck zur Kapelle eingerichtet worden, als die religiösen Wandmalereien schon längst bestanden haben.

Betreff der Schranken, oben durch messingene Stäbe geteilt, möchte ich bemerken, daß selbige sich mehrfach in den meisten Kirchen Lübecks, u. a. in der dortigen Marienkirche wiederholen und scheinen sie mir, da alle dieselbe Formensprache tragen, aus gleicher Zeit und von einem Meister herzurühren.

Die Hauptfassade der Kirche entwickelt sich aus der dreischiffigen Grundrißlage, wobei das Mittelschiff durch einen großen Giebel, die beiden Seitenschiffe durch anschließende kleinere betont und mit Satteldächern überdeckt sind (Abb. S. 158). Diese Giebel werden in höchst dekorativer Weise von vier gemauerten, sehr schlanken sechseckigen Türmen flankiert, die als oberen Abschluß kupferne Helme mit Kreuz tragen. Außer dem hölzernen, mit Kupfer beschlagenen Dachreiter des Hauptgiebels, welcher die Glocken enthält, ist der Mittelbau noch durch die drei hohen Fenster sowie Unterbrechung des Hauptgesimses stärker hervorgehoben und macht so die ganze Fassade in ihrer Disposition durch die gute Verteilung der Massen, mit dem gedämpft dunkelroten Backsteinmauerwerk, einen äußerst vornehmen, charakteristischen und originellen Eindruck, welcher noch durch die an die Kirche anstoßenden Giebelbauten gesteigert wird.

Der Dachreiter stammt den Formen nach aus dem 17. Jahrhundert und ist, wie ein alter Stich zeigt, an Stelle eines früheren von gleicher Höhe aufgestellt worden. Nach den Höfen zu sind auch die beiden Seitenschiffe von Giebeln bekrönt. Modernisierend wirkt durch die sechs von Blattwerk geschmückten Zierbögen aus Sandstein ein an der Südfront nach dem ehemaligen Gottesacker zu befindliches Portal mit hoher, einfacher Holztür und es macht mir ganz den Eindruck, als wenn hier in neuerer Zeit Zutaten stattgefunden hätten, doch konnte ich archivalische Anhaltspunkte darüber nicht finden.

Das Hospitalitenhaus hat die Anlage eines Kirchenschiffes und ist mit hohen, spitzbogigen Fenstern und Strebepfeilern versehen. Die Fenster an der Ostwand sind höher als die übrigen und durchschneiden die teils offenliegenden Balken. Da der Dachstuhl (Abb. S. 164) laut Inschrift aus dem Jahre 1608 sein soll, ist nicht ausgeschlossen, daß vor demselben die Balken gar nicht vorhanden und das ganze Langhaus mit Gewölben versehen war.

Vier Reihen hölzerne, kajütenartige Schlafräume, zwei zusammen in der Mitte und je eine an den Längswänden, sind in dem mächtigen, 88 Meter langen und über 13 Meter breiten Raume eingebaut und erhalten die Lichtzufuhr von ihren Decken, beziehungsweise den mit Glas versehenen Eingangstüren aus. 80 weibliche und 80 männliche Insassen, hauptsächlich aus Schiffern und Schiffsleuten bestehend, haben dort ihr Altenheim; die südliche Hälfte ist für die Männer, die nördliche für die Frauen bestimmt. Besser ausgestattete Wohnräume waren seinerzeit vier an der Ostseite gelegen, welche prächtige, holzgeschnitzte Türen aus der Spätrenaissancezeit mit Bildern der Evangelisten enthielten, die leider vor zirka zehn Jahren bis auf eine entfernt wurden (Abb. nebenan).

EINGANGSTÜRE ZU DEN SCHLAFRÄUMEN
Text nebenan

Das Hospitalitenhaus ist vollständig unterkellert und der Keller, welcher eigentlich durch die vom Koberge nach Süden zu abfallenden Niveauverhältnisse mehr ein Untergeschoß genannt werden kann, mit schönen Gewölben, Profilen und Schlußsteinen ausgestattet. Diese Räume sind durch Fenster ausgiebig beleuchtet und haben mehrere Ein- und

Ausfahrten nach der Straße und den Gärten zu. Die Fassade an der Gröpelgrube ist ziemlich einfach gehalten und zeigt nichts Bemerkenswertes.

Zahlreich, sowohl vom historischen, vor allem aber vom künstlerischen Standpunkte, sind die in der Kirche und den verschiedenen Gemächern zerstreuten kunstgewerblichen Schätze aller Jahrhunderte, die wert sind, einmal sämtlich zur Darstellung gebracht und veröffentlicht zu werden. Da ist in dem Herrenzimmer eine reichgegliederte Tür aus dem Jahre 1606, desgleichen Holzdecke, vor allem aber ein prächtiger Sandsteinkamin mit Rauchmantel und Gitter, der die Jahreszahl 1672 trägt, im Archiv reichgeschnitzte gotische Schränke mit Schlössern usw. Wertvoll sind auch die zahlreichen Kron- und Wandleuchter verschiedener Zeiten, Geräte und Grabsteine.

In dem Quergange des Langhauses ist ein Stein mit Majuskelschrift eingemauert, der folgende Inschrift[1]) enthält:

NOTV̄ · SIT · OĪB' · QVOD · ANNO · DN̄I · M · ů ů ů · XII · OBIIT · HINRIC' · D' · COSAELD' · QVI · PRESĒS · ALTARE · ꝯPARAV' · ET · IDĒ · MCV · VICARIA · PERPETVA · DOTAVIT · ORATE · P · AIA · EI' · VT · CV̄ · DEO · REGNET · SINE · FINE · AMEN ·

Nicht unerwähnt möchte ich das mit reichen kunstgewerblichen Schätzen versehene Archivzimmer lassen, das am Langhause liegt. Der quadratische Raum (mit einem Sterngewölbe versehen) ist in seiner ganzen Einrichtung ein Kleinod des 16. Jahrhunderts. Die fünf mit spätgotischen Blätterkränzen dekorierten Schlußsteine tragen die Wappen der Bürgermeister Tiedeman Berck und Johann Hertze, welche von 1502—1510 Vorsteher des Hospitales gewesen sind.

Durch das hohe eichene Täfelwerk mit äußerst zierlichen Maßwerkfriesen, dann die prächtigen Wandschränke, welche die Urkunden und Akten des Hospitales enthalten, die Eingangstür mit großem, reich ornamentiertem Schloß, den alten Kachelofen, ist hier ein ungemein malerisches Stimmungsbild geschaffen worden.

Im Mittelschiff der Kirche hängt ein prächtiger Kronleuchter mit sechzehn Armen. Die Kugel desselben trägt die Inschrift: Hans · Scvtte · anno: 1673. Außer diesem enthalten die Pfeiler und Wände der Kirche noch vierzehn messingene Wandleuchter aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die von Insassen des Hospitales und Bürgern der Stadt gestiftet sind. Auf den Laubwerkkonsolen sind die Widmungstafeln angebracht, wovon eine folgende Widmung enthält: Dorathea · buts · eines · Hirten · Dochter · Meisterine · im · heiligen · Geiste · hat · disen · Missinsarmen · zu · Gotes · Ehre · gegeben · 1650.

XAVER DIETRICH (MÜNCHEN) PORTRÄT (1908)
Im Besitze Prof. Franz von Defreggers

[1]) Notum sit omnibus, quod anno Domini 1312 obiit Hinricus de Cosaeldo, qui praesens altare comparavit et idem cum vicaria perpetua dotavit. Orate pro anima ejus, ut cum deo regnet sine fine. Amen.

FRANZ GUNTERMANN (MÜNCHEN) JESUS AN DER GEISSELSÄULE

Holzplastik in Lebensgröße vom Jahre 1910

GEORG SCHREYÖGG (KARLSRUHE) BILDNISBÜSTE

Bronze (1905)

Sehr wertvolle Kirchengeräte enthält das Hospital, so einen reichvergoldeten Kelch von 1521. In den spätgotischen Ornamenten des Fußes sind folgende Worte enthalten:
Jstvm · calicem · dedit · dn̄s · tidemannvs · barck · pconsvl · lvbecensis · qui · obiit · an̄o · dn̄i · 1·5·2·1.

Auf einer silbervergoldeten Kanne sind die Worte Hermann Eicksmann mit der Jahreszahl 1644 eingraviert.

Eine Orgel aus dem Jahre 1473, die auf dem Singchor aufgestellt war, ist leider wegen Baufälligkeit in den sechziger Jahren abgebrochen worden. In den Rechnungsbüchern sind über den Orgelbau folgende Angaben verzeichnet:

»Anno 73: dat grote orghelwerk heft kostet to makende mit alle den, dat darto kamen is, 94 M. 12 Pfg.«

In Bild und Wort habe ich in vorstehendem eines der ältesten deutschen Hospitäler zur Darstellung gebracht, das für uns verwöhnte moderne Menschen, was Hygiene usw. anbetrifft, nicht mehr ganz genügen dürfte, aber in seiner gesamten Anlage von so hohem Reize und Interesse ist, daß ihm noch eine lange Erhaltungsfrist beschieden sein möchte.

Zum Schlusse sei noch dem Entgegenkommen des städtischen Hochbauamtes Lübeck, sowie dem Direktorium des Hospitales für liebenswürdigste Erlaubnis zur Einsichtnahme der Urkunden und Pläne bestens gedankt.

HEMMNISSE DER GRABMALKUNST

Analog der im gesamten Kunstleben zutage getretenen Umwälzung, setzte vor nicht allzulanger Zeit unter der Künstlerwelt und ihren gelehrten Beratern eine Bewegung ein, die Friedhöfe wieder, wie zu guten Zeiten, zu Stätten schönen Kunstschaffens und solider Handwerksarbeit umzugestalten.

GEORG SCHREYÖGG (KARLSRUHE) ABSCHIED
Belgischer Marmor (1905)

Bedeutende Künstler gingen daran, den Gottesacker schon in der Anlage ästhetischen Gesichtspunkten zu unterstellen. Der schönste Erfolg in dieser Hinsicht ist sicher durch das Zustandekommen des »Münchner Waldfriedhofs« beurkundet.

Es war dann nur noch die Sorge zu beseitigen, daß das künstlerische Gesamtbild nicht durch Aufstellung minderwertiger Monumente gestört werde. Aus dieser Erwägung wurden bindende Vorschriften erlassen. Eine der wichtigsten besteht darin, daß nur Denksteine, die künstlerischen Charakter tragen, zugelassen werden.

Offensichtlich ist also nötig, daß schon beim Entwurf ein Künstler in Betracht kommt; als logische Forderung ist dann nur noch zu erwähnen: wenn ein Grabdenkmal, das im Entwurf entspricht, voll und ganz die nötige Anpassung an das Milieu in sich tragen soll, muß die Ausführung in durchaus befähigte Hände gelegt sein. Wäre in diesem Sinne ein Zusammenarbeiten von Künstlern und Handwerkern Gebrauch geworden, hätte sich tüchtigen Männern ein schönes Gebiet neu erschlossen auch zum Besten des Interessenten, des Auftraggebers.

Bei kritischer Betrachtung der heutigen Grabdenkmale muß nun leider festgestellt werden, daß die auf den Kundigen künstlerischen Wert ausstrahlenden noch sehr selten sind. Eine solche Feststellung ist im Interesse sovieler wohl der Beachtung wert.

Das Hauptübel besteht darin, daß eine an sich gute Absicht sofort geschäftlich ausgeschlachtet wurde.

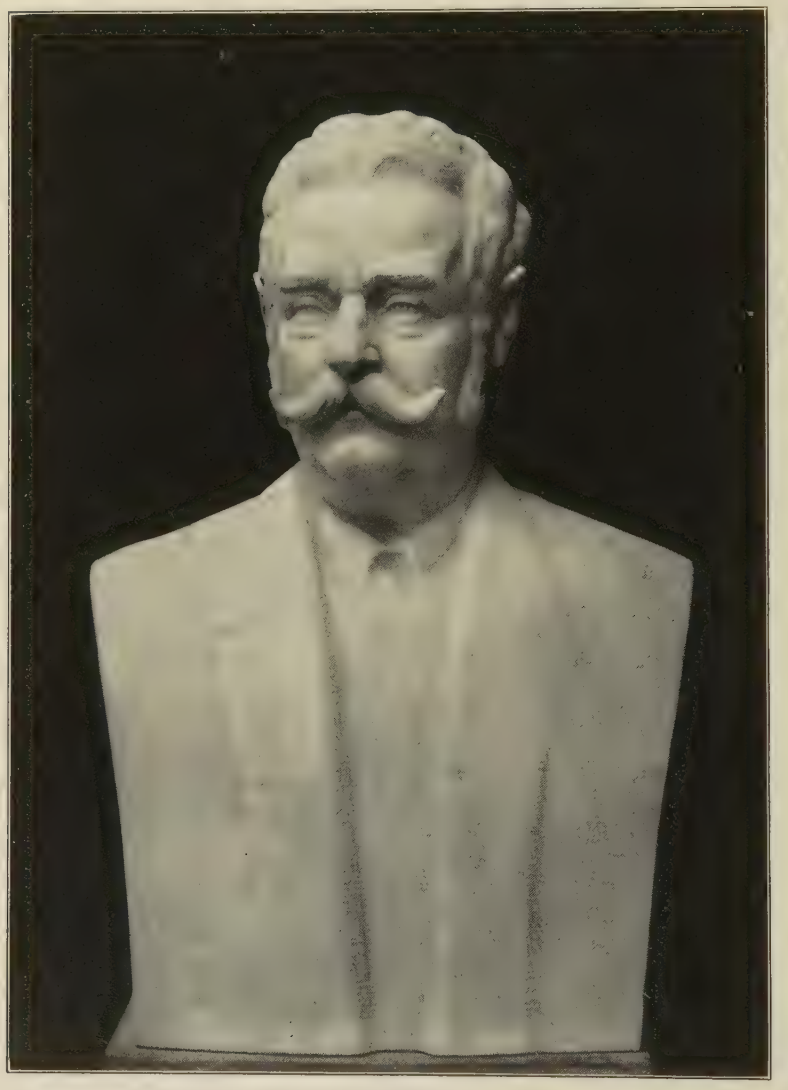
Die nächste Folge der Agitation war, daß gar viele Unternehmen entstanden, die sich von den früher sattsam bekannten Grabsteingeschäften nur dadurch unterschieden, daß sie spekulativ ihren Erzeugnissen eine »modernere« Aufmachung zu geben wußten. Zu äusserst verdächtigen Honoraren erwarben solche Geschäfte dann Entwürfe von »Künstlern«, und sie glaubten, damit die Unterlage zu eigenem Schaffen hinreichend zu besitzen.

Für späterhin wurde dann, schon aus falscher Sparsamkeit, auf die Mitwirkung eines Künstlers verzichtet.

Solche Spezialfirmen haben nun die Überzeugung, mit einem jetzt schon bedenklich vorherrschenden Typ die »moderne Grabmalkunst« zu vertreten.

Sodann hat sich mit der Zeit eine Art, Aufträge zu erhalten, herausgebildet, die dem guten Gedeihen der Grabmalkunst auf keinen Fall dienlich sein kann.

Schon seit Jahren ist der »Friedhof« der Mittelpunkt eines geradezu abscheulichen Konkurrenzkampfes, der seine Folgen darin zeigt, daß reelle Geschäfte oder die mehr abgeschlossenen



GEORG SCHREYÖGG (KARLSRUHE) KOMMERZIENRAT LIEBL

Marmor

Künstler bei Aufträgen immer weniger in Betracht kommen.

Es gibt genug Steinmetzmeister u. dgl., die von der Ansicht ausgehen, für das Publikum sei der billigste Preis ausschlaggebend, und die in ihren Offertbriefen (oft schon am Tage nach einer Bestattung) bemerken, man solle nur ja keine Künstler zu Rat ziehen, denn diese hätten horrende Preise und müßten die Ausführung des Denkmals ja doch einem Geschäft übergeben usw.

Es ist ja nun klar, daß bei bescheidenen Mitteln nicht gerade eine erste Kraft mitzuwirken braucht, aber es sind sicher viele, z. B. junge, begabte Architekten oder Bildhauer, die bei einigermaßen anständigem Honorar gerne an einer idealen Aufgabe sich beteiligen. Die reellen Geschäfte, die den Willen zu solchem Zusammenarbeiten hätten, sind aber leider durch die unsaubere Konkurrenz lahmgelegt.

Wenn man auf den neuen Friedhöfen oft Denkmäler sieht, welche die Verwunderung herausfordern, daß solche Machwerke die Genehmigung der Behörde gefunden, so kann ruhig angenommen werden, es wurde eben nichts Brauchbareres vorgelegt, und die Kontrollbehörde ist dann oft in der Zwangslage, ein Denkmal mit Widerstreben zu genehmigen, um nicht als den Geschäften feindlich gesinnt zu gelten.

Können Mittel gefunden werden, dem Künstler Gelegenheit zu geben, sich mit Liebe und Muße in stiller Ateliersabgeschiedenheit seinen Entwürfen und Modellen zu widmen, so wird auch der Steinmetz bald wieder, statt im Konkurrenzkampf unterzugehen, Freude an guter Arbeit mit reellen Preisen haben können, und unsere Friedhöfe werden nicht weiter Gefahr laufen, einer neuen Verflachung zu verfallen. H. E.

HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) GRABDENKMAL

In Vötting bei Freising (Bayern). Text S. 176

ALTWIENER MALEREI IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums der Mitgliedschaft Sr. Kais. Kgl. Majestät Franz Josefs I. von Oesterreich veranstaltete der Kunstverein eine wirkungsvolle Ausstellung Altwiener Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wahrhaft interessant ist dieser Blick über das Kunstschaffen jener Zeit in Österreich, das nach jeder Richtung hin auch gemeinsame Berührungspunkte mit der Münchner Malerei derselben Zeit aufweist. Wir finden unter der großen Zahl der fast 300 Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus verschiedenstem öffentlichen und privaten Kunstbesitz Werke, die geradeso gut am Isarstrande ihre Entstehung haben könnten, als an der blauen Donau. Es lag im Charakter der damaligen Zeit, das innere Leben der Natur zu erlauschen und in liebenswürdiger Form, bis zur Spitzfindigkeit die Gegenstände wiederzugeben. Nicht zum wenigsten verdankte gerade die Landschaftsmalerei jenen kleinen Porträtbildchen, die wir mit Miniaturen bezeichnen, einen großen Teil ihrer Entwicklung. Nicht mit Unrecht hat Dr. A. Goldschmidt in dem Vorworte zu dem hübsch illustrierten Kataloge auf jenen Umstand hingewiesen und auch des weiteren eine treffliche Übersicht über das Wirken der einzelnen in Betracht kommenden Künstler gegeben. Allerdings können wir auch nicht in allem dem Verfasser zustimmen, zumal in dem abfälligen Urteil über J. Führich und das Nazarenertum.

Wie der Weg von den begehrten, köstlichen kleinen Porträts zur lebensgroßen Bildniskunst schritt und in die Landschaftsmalerei hineinführte, ist in klarer Entwicklung schon in den Schöpfungen H. Fr. Fügers und J. B. Lampis gezeigt. Der erstere ist entschieden der hervorragendere Maler; dies geht deutlich aus den drei reizenden Miniaturen der Erzherzogin Clementine, einem weiteren Damenbildnisse und einem Herrenporträt hervor. Die Vorzüge, welche der Miniatur eigen, werden dem lebensgroßen Bildnis zum Nachteile; man vergleiche das Bild des Vaters Fr. Fügers und sein eigenes Porträt. Sind in diesem Werke die Nachklänge des Rokoko noch deutlich fühlbar, so in stärkerem Maße in dem Bilde eines spanischen Gesandten von Josef Grasser, der ein Zeitgenosse der beiden oben genannten Maler war. M. Daffinger, dessen ureigenstes Gebiet ebenfalls die Kleinkunst war, übertrifft seinen Meister Füger und nicht umsonst sind diese Kostbarkeiten kleinster Malerei so hoch gewertet.

Nur als Begleiter der österreichischen Malerei dürfen wir die zur Zeit des Wiener Kongresses schaffenden ausländischen Maler Thomas Lawrence und Jean Baptiste Isabey bezeichnen, denn einen direkten oder indirekten Einfluß auf das einheimische Schaffen haben sie kaum ausgeübt. Sie stehen als starke, eigenartige Persönlichkeiten allein da. Man braucht ja nur auf den kräftigsten Meister hinzuweisen: Ferd. Waldmüller (Abb. S. 173). War schon in der Berliner Jahrhundert-Ausstellung allgemein nur eine Stimme über die Bedeutung dieses hervorragenden, bahnbrechenden Genies, so wird hier im Münchner Kunstverein, wo wir weitere bisher unbekannte Bilder kennen lernen, unsere Meinung noch verstärkt. Es dürfte nicht uninteressant sein, das Bekenntnis H. v. Tschudis über den genannten Künstler hier anzufügen. Der Generaldirektor unserer bayerischen Museen schreibt in der Vorrede zur Jahrhundertausstellung: »Er war ein geborener Maler. Die Farbe hat für ihn keine ausgeklügelte, jenseits des sinnlichen Reizes liegende Bedeutung. Obwohl er selbst Akademieprofessor war, sind seine Bilder so wenig akademisch als möglich. Er verliert in keinem Augenblick die Fühlung mit der Natur, er hat einen großen Schritt vorwärts getan in der Bewältigung ihrer Erscheinungen. Seinen Wienern freilich, die für seine pausbackigen Bauernkinder schwärmten, kam das nicht zum Bewußtsein. Erst unsere Zeit, die ihr Auge für Lösung malerischer Probleme geschärft hat, erkannte in ihm den Bahnbrecher. — Er ist ein Vorläufer des Pleinairismus, der entschiedener als andere die im starken Sonnenlicht leuchtenden Farben wiederzugeben versuchte. Wenn es dabei zuweilen zu einer harten Buntheit kam, so lag es daran, daß er, der einen feinen Sinn für die duftige Erscheinung der Ferne hatte, nicht in gleichem Maße die Lufttöne auf den Farben des ersten Planes beobachtete. Dieser Mangel an Toneinheit wirkt besonders dann empfindlich, wenn er den Vordergrund seiner Bilder aus dem Wienerwald, wie er gerne tut, mit grellfarbig angetaner Bauernjugend staffiert. Waldmüller hatte so wenig wie Menzel das koloristische Problem der Freilichtmalerei erfaßt, obwohl jener an einem Übermaß von Farbigkeit und dieser an Farblosigkeit leidet. Vortrefflich ist Waldmüller auch als Porträtmaler.« Dieses eingeschränkte Lob dürfte doch eine kleine Korrektur dahin erfahren, daß Waldmüller trotzdem das koloristische Problem der Freilichtmalerei erfaßt hat; denn das genannte Problem ist kein bestimmtes, feststehendes, genau nach den Regeln abgegrenztes; wenn wir nicht den Fehler begehen wollen, unsere modernen Ergebnisse als Norm aufzustellen. Waldmüller löste vollkommen das von ihm erstrebte Thema der Freilichtmalerei

HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) GRABDENKMAL

In Vötting bei Freising (Bayern). Text S. 176

FERDINAND WALDMÜLLER (1793—1865) LANDSCHAFT (ISCHL)
Im Besitz der Berliner Nationalgalerie

für seine Welt, und indem er zugleich streng farbig, malerisch und auch formal veranlagt war, müssen wir ihm seine »harte Buntheit« nicht allein verzeihen, sondern mit Vergnügen hinnehmen. Freilich, vom heutigen modernen Standpunkt aus, wo es nicht notwendig sein soll, etwas in der Malerei zu erkennen, sondern nur zu empfinden, wird man diesem Künstler nicht gerecht werden können.

Von einer seltenen Frische, von einem köstlichen Glanz der Sonne überstrahlt sind, um aus der großen Fülle nur einige Proben zu nennen, die zwei Mädchen aus der Vorstadt, Riva am Gardasee und als besondere Perle die Kränzlwinderinnen auf den Stufen des elterlichen Hauses. Überall die scharfe, klare Beobachtung und das liebevolle Eingehen auf scheinbare Nebensächlichkeiten. Waldmüller hat das vollbewußte Gefühl für die Strahlung des Sonnenlichtes, es soll leuchten und das tut es auch. Dafür ist besonders das Gemälde »Verkauftes Kalb« ein sprechender Beleg. In solchen Bildern sind nicht nur all die Elemente angedeutet, welche die deutsche Kunst, als sie von Frankreich aus in andere Bahnen gelenkt wurde, hätte selbständig weiter übernehmen und führen können, sondern sogar vorhanden in ihren wesentlichsten Elementen. Wie rasch diese Wandlung schon bald nach dem Tode Waldmüllers sich vollzog, zeigt der sonst selbständige und kraftvolle J. E. Schindler, der ja anfangs der neunziger Jahre auch hier in München sich mit hervorragenden Leistungen an den Ausstellungen beteiligte. Lassen die vorgeführten Werke nicht ganz erkennen, daß Wien in dem Frühverstorbenen einen eigenartigen Meister verlor, so sind doch Bilder, wie die Parklandschaft, Vorfrühling im Prater, Bauerngehöft im Frühling, starke Proben seines Könnens.

Als ein, wenn nicht ebenso großer, aber dennoch bedeutender Künstler dürfte Josef Danhauser in Betracht kommen (Abb. S. 174). Seine Genrebilder bezwecken etwas ganz anderes als die Naturschilderungen Waldmüllers. Das rein Stoffliche überwiegt bei Danhauser mitunter über das Malerische, aber dies lag im Geschmacke der Zeit. Und doch gelangt er, wie in dem reizvollen, spielenden Kind zu einer Symphonie von zarten Farben, die an das Thema selbst nicht mehr denken lassen. Über diesen Künstler wird eine besondere Abhandlung noch in dieser Nummer folgen (Beil. S. 13). Diesem Meister schlossen sich mit mehr oder weniger großer Selbständigkeit Maler wie Karl Schindler, J. M. Ranftl, E. Ritter, J. F. Tremel und H. Gauermann an, die schätzenswerte Werke schufen. Letzterer Maler ist mit einer Reihe Bilder vertreten, die ihn trefflich charakterisieren; desgleichen Eugen Jettel, dessen Tierstudien besonderes Interesse erwecken. Hans Makart lernen wir eigentlich nicht kennen, denn die dekorativen Prunkstücke seines farbensatten Pinsels fehlen ganz. Malerisch wertvoll erscheint nur das lebensgroße Porträt seiner ersten Gattin.

Über den feinsinnigen, allzuwenig geschätzten Künstler Aug. v. Pettenkofen erhalten wir dagegen ein viel anschaulicheres Bild seiner Entwicklung und Tätigkeit in mehr denn 25 meist intim und mit allem Reiz der zarten Koloristik ausgerüsteten Bildern. Diesem schließt sich der hochgeschätzte Rud. v. Alt an. Vom Jahre 1832, »An der Ruine Reichenstein bei Baden«, bis zum »Atelier des Künstlers 1904« können wir in dieser langen Spanne Zeit fast jedes neue Stadium in der Weiterentwicklung des bedeutenden Aquarellisten verfolgen. Anfänglich hart und befangen, schreitet er sicher und zielbewußt vorwärts, um in hohem Alter eine Frische und Unmittelbarkeit zu erreichen, die an Menzel denken läßt, mit dem

JOSEPH DANHAUSER (1805—1845) MUTTERLIEBE

Im Besitz der Modernen Galerie (Wien). Vgl. Beilage S. 13f.

er sonst wenig Gemeinsames aufzuweisen hat. Von unerreichter Schönheit sind insbesondere seine Architekturbilder, und keiner verstand es, die monumentale Wucht und Größe eines Domes, die Feierlichkeit eines hochgewölbten Gotteshauses so eindringlich und einfach zu schildern. Nennen wir aus der großen Reihe der Schöpfungen: »Dom in Tran«, »Pantheon in Rom«, das herrliche Grabmal Friedrichs IV. im Stephansdom zu Wien, den Stephansdom selbst und seinen Hochaltar, ebenso den Regensburger Dom.

Weniger begabt war sein Bruder Franz Alt, der aber dennoch beachtenswerte Leistungen schuf. Im Anschlusse an die belgische Schule sehen wir Hans Canon, nur mit einem kleinen Porträtköpfchen und zwei weiteren nebensächlichen Arbeiten vertreten, die diesen wiedererstandenen Rubens nicht genügend erkennen lassen. Das Bildnisfach tritt gegen die Landschaft überhaupt stark zurück. Wir fordern heute vom Porträt mehr, als die damalige Zeit zu geben imstande war. München besaß zu derselben Epoche in Edlinger allein schon einen weit größeren Meister, desungeachtet verdient Friedr. Amerling, schon deshalb, weil er die Großen seiner Zeit malte, Beachtung. Aus der Masse, die man leicht hätte beschränken dürfen, erscheint das Bildnis Kaiser Franz Josefs I. in preußischer Generalsuniform als das eindruckvollste.

Auch Kriehuber, der Freund Rud. Alts, ist mit vielen Bildnissen vertreten, die meist aus dem Besitze der Frau Prinzessin Arnulf von Bayern stammen. Recht lieb und anmutig wirkt das Gemälde »Kinder mit Trommel« und die »Vier Baby«. Zart, fast zu ätherisch faßte Franz Eybl seine Menschen auf und obwohl wenig Festigkeit in der Malerei zu beobachten ist, entschädigt der tüchtige Künstler anderseits durch die liebevolle Durchbildung, in der er völlig aufzugehen scheint. Am trefflichsten ist hier das Porträt des Dr. Groß. Weitere beachtenswerte Bildnismaler sind: Anton Einsle, Peter Fendi, Joseph Grassi, Leopold Kuppelwieser, Jos. Mansfeld, Joseph Neugebauer, Joh. Raffalt, Karl Rahl und Franz Schrotzberg. Alle aber treten zurück hinter der Bedeutung Ferdinand Waldmüllers, der nicht nur die besten Landschaften schuf, sondern auch die feinsten Bildnisse, die in seinem reichen Lebenswerke nicht die letzte Stelle einnehmen. Franz Wolter

ZWEI GRABDENKMÄLER

Abb. S. 171 und 172

Die Stätte, an der unsere lieben Angehörigen dem Tage der Auferstehung entgegenharren, ist uns teuer und lieb. Die pietätsvolle Erinnerung und die frommgläu-

FR. GAUERMANN (1807—1862) IM SCHAFSTALL

Im Besitze des Fürsten Johann von Liechtenstein (Wien)

A. VON PETTENKOFEN (1821—1889) SZOLNOKER MARKT MIT KÜRBISSEN

Im Besitze von Dr. E. Ullmann (Wien)

RUD. VON ALT (1812—1905) VENEDIG, CANAL GRANDE

Im Besitz von L. Lobmeyr (Wien)

bige, auch in diesem Falle noch werktätige Liebe führt uns häufig dorthin. Nichts ist natürlicher, als daß deshalb die Ruhestätte unserer Lieben auch kenntlich gemacht ist durch einen Denkstein, der zum ersten das Andenken der unter ihm Ruhenden den Erdenpilgern wacherhält, zum zweiten aber auch ihnen predigt, daß und wodurch sie an den Seelen der Dahingeschiedenen ihre Nächstenliebe betätigen können. Dieser doppelte Zweck des Grabdenkmals erweckt die Opferfreudigkeit, die gerne etwas der Verstorbenen Würdiges und dem Lebenden Anregendes schaffen läßt. Daher die ganz allgemein verbreitete Neigung und Bereitwilligkeit, ein »schönes« Grabdenkmal zu setzen. Ob aber die letzten Jahrzehnte das auch wirklich schufen, was man wollte? Leider hat gerade auf diesem Gebiete die mechanisch schaffende Industrie unserer Zeit eine Unmasse von Fabrikware hervorgebracht, die wegen der Schablonenhaftigkeit der Form und Gleichmäßigkeit des Inhalts geradezu ertötend wirkt, die schönen schmiedeisernen Grabkreuze mit ihren mannigfaltigen Formen und netten Bildchen sind aller Wertschätzung verlustig gegangen. Und für Grabsteine wußte man keine andere Form mehr zu erfinden als den Würfel aus mehr oder minder kostbarem Syenit mit weißem Kreuz oder die Steinplatte mit etwas willkürlichen und mißverstandenen antiken oder mittelalterlichen Gesimsen, Giebeln und Säulchen. Geradezu wehe mag einem werden, wenn man unsere Friedhöfe in der Stadt und besonders auf dem Lande besucht, die trotz des großen Aufwandes für Geist und Gemüt herzlich wenig bieten. Doch scheinen sich die Zeiten zu ändern. Hin und wieder gelingt es, allerdings nur unter Überwindung vieler hemmender und feindlicher Schwierigkeiten, Grabmonumente von wahrhaft künstlerischem Wert zur Aufstellung zu bringen, zu deren Erstellung nicht bloß Geschäftssinn und falsche Prunkliebe die Motive waren. Offensichtlich wirkt das auch auf das Handwerk zurück, das sich dadurch angeregt fühlt, sich auf sich selbst zu besinnen und nach Befreiung von der Industrieschablone zu ringen. Eine solche Wirkung wünschen wir auch den beiden Grabdenkmälern, die im vergangenen Sommer im Friedhofe von Vötting bei Freising Aufstellung fanden (vgl. Abb. Seite 171 und 172). Sie sind imstande, eine solche Wirkung auszuüben, wie sie auch den vollen Beifall des einfachen und schlichten Landvolkes, in dem viel Sinn für das wahrhaft Schöne schlummert, gefunden haben. Beide sind nach Entwürfen der Künstlerbrüder Jakob und Hans Angermair gefertigt. Sie sind originell im Aufbau wie in den Einzelformen und atmen warme Empfindung. Das eine Denkmal ist als Kapellchen gedacht. Es birgt in sich das allerliebste Relief: Christus am Ölberg, vom Engel getröstet, mit den schlafenden Jüngern. Das andere Denkmal erhebt sich in Form eines Wegkreuzes aus Stein am Waldessaum, ganz seiner Natur entsprechend, durch die beiden schon vorher vorhandenen Zypressen nicht beeinträchtigt, sondern gehoben und charakterisiert. Der Aufbau ist so überraschend und die Formen sind so reich und gefällig, daß man unwillkürlich an die deutsche gemütliche Phantasie denkt, die den Formenreichtum der Frührenaissance geschaffen.

DER PIONIER

bildet eine Erweiterung und Ergänzung vorliegender Zeitschrift, namentlich nach der Seite des kirchlichen Kunstgewerbes und praktischer oder technischer Kunstfragen. Monatlich erscheint eine reich illustrierte Nummer. Der Preis für den Jahrgang beträgt einschließlich kostenloser Zustellung nur 3 M. Redaktion und Verlag wie bei dieser Zeitschrift.

Bronze, 1911

GEORG BUSCH
GRABDENKMAL
FÜR ERZBISCHOF
VON STEIN

THOMAS BUSCHER — PIETÀ (1906)

Relief zu einem Grabdenkmal im Kloster Grünstaad (England)

DIE PLASTIK DER GEGENWART

Von S. STAUDHAMER

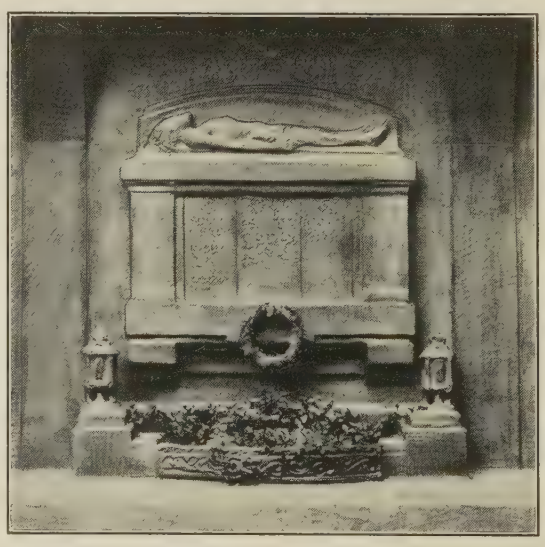
Einer weitgehenden Pflege und des allgemeinen Verständnisses erfreute sich die Bildhauerei im klassischen Altertum, in der Blütezeit des Mittelalters und während der Herrschaft des Barock und des Rokoko. Davon erzählen die auf uns gekommenen Reste antiker Bildnerei, die Portale und Altarwerke gotischer Kirchen, die Gärten, Paläste, öffentlichen Plätze und Gotteshäuser des 17. und des 18. Jahrhunderts. Neue Sympathie erwarb sich diese Kunst, als der Einfluß Winckelmanns die um die Mitte des 18. Jahrhunderts neu einsetzende Begeisterung für die Antike stärkte, und bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts fand sie ausgiebige Pflege. Von da an trat die Malerei stärker als je in den Vordergrund des Interesses und sie ist heute der erklärte Liebling aller, eine Erscheinung, auf die das moderne Ausstellungswesen nicht ohne Einfluß blieb. Die Malerei entwickelt auf den unzähligen Ausstellungen, in denen sie sich leichter und billiger Zutritt verschafft, als die Schwesterkunst, ihre bestechenden Vorzüge. Wer liebte nicht die Farbe, durch deren Reiz selbst solche Bilder locken, die anderer Anziehungskräfte entbehren? Dann zieht die Malerei alle Stimmungen in ihren Bannkreis, welche im Menschenherzen einen Widerhall finden; die weite, vielgestaltige und wechselvolle Welt des Sinnenfälligen ist ihr Gebiet. Anders die Plastik. Sie ist auf die Form beschränkt, allerdings die edelste, wundervollste, durchgeistigteste Form, nämlich die menschliche Erscheinung; dieses enge Feld vermag sie höchstens durch Heranziehung der niedrigeren Formen der Tierwelt zu erweitern. Arm ist sie wegen dieser Beschränkung aber keineswegs zu nennen; denn der menschliche Organismus ist der stolze, höchst ausdrucksfähige Träger der unerschöpflichen Menge mannigfaltigster seelischer Funktionen: der Mensch, die Krone der Schöpfung, und all sein Tun ist Objekt der Bildhauerkunst. Richtig erfaßt, ist die Enge ihres Stoffgebietes ein Vorzug. Arm wird die Plastik nur dann, wenn die Künstler sie selbst zur Magd des Fleischlichen, zur Sklavin nur ani-

FRANZ HOSER (MÜNCHEN) CHRISTUS IM GRAB

Oberer Abschluß des Grabmals Wiedemann in Bad Tölz

malischer Funktionen erniedrigen und sie der höheren Zwecke und Würden berauben. Selbst soweit sie nach Höherem strebt, bleibt die Plastik arm, wenn sie sich mit der Verherrlichung zweifelhafter menschlicher Größe begnügt, aber die monumentalsten und erhabensten Menschheitsgedanken, jene der Religion ausschaltet. Groß und reich war die griechische Plastik unter der Hand der Bildner von Gestalten der Gottheit geworden; unerschöpflich und von bewunderungswürdiger Reichhaltigkeit sproßte und blühte die kirchliche Bildhauerei der Gotik; achtunggebietend und erbauend grüßen uns aller Orten die zu Figuren gewordenen religiösen Kundgebungen der nachmittelalterlichen Jahrhunderte.

Die christliche Plastik der Gegenwart steht in engem Zusammenhang mit der älteren Überlieferung und mit deren Verzweigungen, die sich im vorigen Jahrhundert entwickelt hatten. Von der Tradition losgelöst, kann sie deshalb nicht gerecht gewürdigt werden. Die Erinnerung an erloschene Blütezeiten der Kunst, dann der Klassizismus und die romantischen Ziele vom ersten Teil des vorigen Jahrhunderts und endlich neuzeitliche Bestrebungen greifen ineinander, nicht nur im Gesamtbild unserer christlichen Plastik, sondern öfters auch in der Entwicklung und im Lebenswerk des einzelnen Meisters — niemals zum Schaden der Kunstwerke, wenn eine künstlerische Persönlichkeit frei und stark mit den unausweichlichen Einflüssen und Bildungselementen waltet. Klassizistische und romantische Züge werden immer seltener. Auch die äußerliche Anlehnung der Formgebung an romanische und gotische Stilgewohnheiten, die seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Kunst von der Wissenschaft diktiert worden war, ist bei den Künstlern ganz und bei den Theoretikern größtenteils außer Kurs gesetzt. Hingegen treffen wir nicht selten auf wahrhaft künstlerische, von innen heraus empfundene und unter sicherster Beherrschung der künstlerischen Formenwelt geschaffene religiöse Bildwerke, die infolge individueller Neigung und Veranlagung des Künstlers oder aus anderen gerechten Gründen mehr oder minder starke Anklänge an Stileigenheiten früherer Perioden besitzen. Wenn irgend ein Zweig der Plastik, ist die kirchliche Bildnerei Zweckkunst, auch insoferne, als sie fast ausnahmslos für eine bestimmte, meist architektonische Umgebung zu schaffen hat. Sie muß mit gegebenen Faktoren rechnen und sich ihnen soweit fügen, daß nicht durch sie ein Mißklang entstehe. Wie die Plastik dieser Aufgabe von Fall zu Fall gerecht werden kann und soll, das zu entscheiden überlassen wir lieber jeweils den Künstlern, um nicht



FRANZ HOSER (MÜNCHEN) WANDGRABMAL (1910)

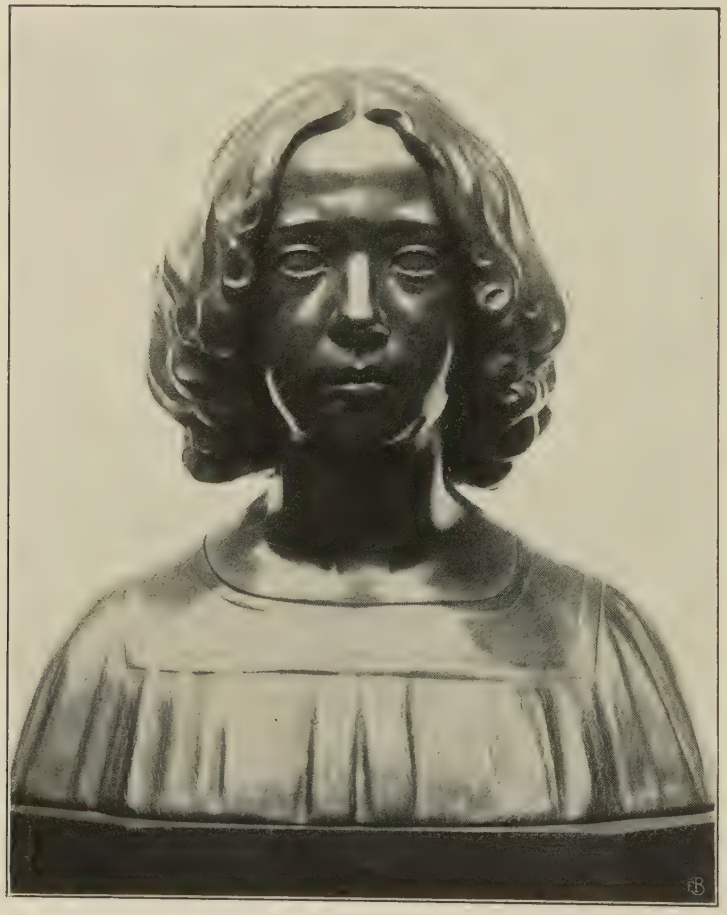
Für Familie Kaufmann Wiedemann in Bad Tölz. Cuviller Kalkstein

Ausgeführt 1909—10 in Holz, leicht getönt, für das Marienkrankenhaus in Frankfurt a. M.

FRANZ HOSER
KRUZIFIXUS

Gefahr zu laufen, unter dem unbewußten Zwang eines allerneuesten Schlagwortes in denselben Fehler eines kurzsichtigen Doktrinarismus zu verfallen, den im Gang und in den Wandlungen der Zeiten die Gegenwart der jüngsten Vergangenheit so bitter zu verargen pflegt. In derselben Lage, wie bei vielen Aufträgen für das Gotteshaus, befindet sich der Bildhauer bei Schöpfungen profanen Inhalts, so oft er vor Aufgaben gestellt ist, die nur im Zusammenhang mit einem vorhandenen Werk von Menschenhand, einer Architektur, einem öffentlichen Platz u. dgl. richtig gelöst werden können. — Freilich, äußerliches, mechanisches Nachbilden ist niemals Kunstschaffen, gleichviel ob es Gipsabgüssen oder lebenden Modellen, antiken, mittelalterlichen oder allermodernsten Vorbildern gilt.

Jedes Werk der bildenden Kunst und besonders der Plastik will in längerem, ruhigem Beschauen in die Seele aufgenommen werden. Einen harmonischen Eindruck erzielen die Darstellungen beruhigten Daseins am rascheSten und sichersten. Zu Zeiten, in welchen die Bildhauer noch um die formalen Mittel ihrer Kunst zu kämpfen, mit dem Material zu ringen hatten, ergab sich eine ruhig geschlossene Haltung der Bildwerke von selbst. Dieser Umstand verleiht den befangenen Erzeugnissen einer primitiven Kunst eine bestechende Faßlichkeit, die gern als absichtliche Vornehmheit gedeutet wird. Dagegen verfielen Perioden, in denen die technische Bravour etwas Selbstverständliches war, der Verlockung, ihr Können in Steigerung der Bewegungsmotive und damit in immer kühneren und stürmischeren Kompositionen erglänzen und sich austoben zu lassen. In der Malerei und im Reliefstil werden selbst die heftigsten Bewegungsmotive und die gewagtesten Kompositionen leichter genießbar, weil hier die Gesetze der Bildmäßigkeit sowie der Bild- und Reliefhintergrund einen festen Zusammenschluß der Teile erzielen. Selbst unruhige, vollrund ausgeführte Einzelfiguren oder Gruppen erhalten etwas Abgeschlossenes, Beruhigtes, sobald sie in eine Nische oder in einen sonstigen Architekturteil eingegliedert sind. Freistehende Werke der Plastik, wie Figuren und Gruppen auf Dächern oder Monumente auf großen Plätzen, lassen um so schwerer einen dauernden und wohltuenden Gesamteindruck aufkommen, je einseitiger das innere Leben und äußere Gehaben solcher Kompositionen auf stürmisches Auseinanderdrängen der einzelnen Teile oder gar auf eine ungebändigte Hinwegbewegung vom Aufstellungsort abzielt. Der leidenschaftliche Gigant Michelangelo bildet deshalb seine plastischen Figuren streng gehalten; ja selbst in den bewegtesten seiner Gemäldekompositionen der Sixtinischen Kapelle betont er das Verweilen kräftig, um dem betrachtenden Auge einen sicheren Halt zu geben.



FRANZ HOSER (MÜNCHEN) BILDNISBÜSTE

Bronze. Ausgeführt 1905

Seit einem Jahrhundert treten nationale Charaktereigenschaften oder kunstphilosophische Erwägungen in der Plastik der führenden Länder stärker als ehedem in die Erscheinung. In Italien, dem Lande der glänzenden Marmortechnik, liebt man zurzeit die verblüffende Ge-

schicklichkeit der Mache, Eleganz und nervöse Unruhe, Häufung rein malerischer Motive, absichtliche Nichtberücksichtigung der Materialschwere und deshalb die Anbringung freischwebender Gestalten, endlich bei Gruppen ein Auseinanderstieben der Komposition nach allen Richtungen. Frankreich huldigte in den letzten Jahrzehnten bei den großen Denkmälern und figürlichen Dekorationen an Monumentalbauten denselben Zielen. Neuestens ist dort unter Rodins Führung eine impressionistische und auf in erster Linie malerische Behandlung der Körperoberfläche ausgehende Richtung zum Durchbruch gekommen. Die jüngere Wiener Plastik hat viel von der französischen und italienischen Art an sich. In Deutschland geht man ruhigere, mehr plastische als malerische Wege. Insbesondere ist es die einflußreichste Strömung unter der geistigen Führung Adolf v. Hildebrandts, die sich in scharfen Gegensatz zu den geschilderten Absichten anderer Länder stellt. Sie fordert eine rein plastische Form in einfacher, beruhigter Haltung, Geschlossenheit der Komposition und Betonung der natürlichen Bedingungen der Körperschwere bzw. der Materiallast, also eine statisch klare, in sich ausgeglichene Existenz. Diese Bestrebungen finden ihre Rechtfertigung in den vollendetsten Schöpfungen der Antike und der Renaissance und halten die natürlichen Grenzen der Plastik aufs beste ein. Es ist nur zu wünschen, daß sie allseitig lebensvoll erfaßt werden, nicht aber zu einer bequemen Schulregel verknöchern oder beim affektierten Archaismus und beim Primitivismus der Nichtskönner landen.

FRANZ HOSER (MÜNCHEN) HL. ANTONIUS (1909)
Pfarrkirche St. Georg in Freising. Holz, farbig gefaßt.

In den letzteren Jahren philosophierte man viel über Materialempfinden, Anpassung an angebliche Gesetze, die in dem zur Ausführung benützten Materiale lägen (»Materialcharakter«). Diese Ideen wurden von bereits wieder fallen gelassenen kunsthandwerklichen Theorien wahllos auf die höheren Gebilde der schöpferischen Phantasie übertragen. Was an der neuen Theorie haltbar war, das war nicht neu. Eine vernünftige Berücksichtigung des Materials bei der Komposition ergibt sich für einen denkenden Künstler von selbst, ebenso die Anpassung an das Material und die künstlerische Ausnutzung der besonderen Reize desselben bei der Durchführung der Formen. Des weiteren ist dem Künstler das Material, Holz, Marmor, Bronze nur so viel, als es zur dauernden Darstellung und Sicherung geistig geschauter Gestalten dienen kann.

Die künstlerische Auffassung einer Idee und ihre Durchführung wird aus der zu lösenden Aufgabe geboren. Eine andere Behandlung erfordert das große Monument, eine andere die Kleinplastik, andere Erwägungen gelten für das Bildnis und andere für eine Idealgestalt. Die Verkörperung einer hochragenden Persönlichkeit der heiligen oder auch nur der Profangeschichte ruft nach einer anderen Lösung, als eine Erscheinung des Alltags; eine andere Behandlung endlich erheischt die vollrunde Einzelfigur oder Gruppe und eine andere das Relief, die Plakette, die Münze. Die Abbildungen des vor-

FRANZ HOSER (MÜNCHEN) JESUS SEGNET DIE KINDER (1911)
Grabsteinentwurf für einen geistlichen Waisenvater. In Ausführung für Augsburg

liegenden Heftes geben Beispiele jeder Gattung der herrlichen Bildhauerkunst und können zur Veranschaulichung gesunder Grundsätze dienen.

Vor Rundplastiken erhebt sich die Frage: Will das Werk nur von einem Standpunkt aus genossen sein, oder ist seine Wirkung auf verschiedene Standpunkte berechnet? In der Tierplastik ist die Seitenansicht die wesentlichste. Der Anblick eines Pferdes beispielsweise gibt selbst im Zustand der Ruhe nur von der Seite ein klares Bild. Dagegen läßt sich der menschliche Leib bei ruhiger Stellung am besten von vorn in seinen Funktionen erfassen und in der Harmonie seiner Teile genießen, besonders wenn die starre Symmetrie durch eine leichte Bewegung, wie auf Überbachers Figur, S. 195, sanft gelöst ist. Bei mäßig bewegten Standfiguren sagt die Seitenansicht weniger und die Rückenansicht ist, namentlich beim bekleideten Körper, von geringer Ausdrucksfähigkeit. Deshalb wird der Künstler bei derartigen Gestalten sein Hauptaugenmerk auf die Vorderansicht wenden, sie zur Hauptansicht machen; aus ihr entwickelt er die Seitenansichten und die Rückansicht naturgemäß und in ruhiger Harmonie. Die Vorderseite ist als Hauptansicht gegeben bei allen Nischenfiguren, meistens auch bei Figuren, die nahe vor eine Wand gestellt werden sollen, desgleichen bei den Kruzifixen, da das Kreuz der Wirkung einer Wand gleichkommt. Geeignete Kopfwendungen, Beinstellungen, Arm- und Rumpfdrehungen lassen auch bei der strengsten Vorderansicht starke Anregungen der Phantasie nach der Seite und nach rückwärts und damit eben so viele Bereicherungen des gewählten Standmotivs zu.

Ist der Standort einer mäßig bewegten Figur so, daß man sie ohne Schwierigkeit auch von den Seiten besehen kann, ja vielleicht seitlich öfter als von vorne sieht, so müssen die Seitenansichten selbständige Reize der Bewegungsmotive, der Linienführung, der Gewandung besitzen, wie es bei der vornehmen Grabfigur, S. 191, von Hans Gruber der Fall ist. Reine Bewegungen nach rechts und links treten in der Vorderansicht am deutlichsten in das Gesichtsfeld. Dagegen können starke Vorwärts- oder Rückwärtsbewegungen nur von der Seitenansicht des Körpers aus klar und ästhetisch befriedigend genossen werden. Bei Figuren, die mindestens von drei Seiten gesehen werden sollen, ver-

THOMAS BUSCHER — RAPHAEL UND TOBIAS

Für die Kirche der Kreisirrenanstalt in Gabersee bei Wasserburg am Inn; aufgestellt 1906

THOMAS BUSCHER (MÜNCHEN) TOD DES HL. JOSEPH

Für die Pfarrkirche in Heckfeld (Baden) ausgeführt 1896

meidet der Künstler sowohl eine ausgesprochene Vorderansicht, als auch eine ausgeprägte Profilansicht; er wählt vielmehr für Arme, Beine und Rumpf mehr oder minder halbseitliche Bewegungsmotive (vgl. S. 202). In allen Fällen ist die halbseitliche Ansicht einer Freifigur sehr wichtig; sie gibt über die Vorder- und Profilansicht Aufschluß und verrät, ob beide harmonieren, spielt also eine ähnliche Rolle, wie in der Architektur die perspektivische Ansicht eines Bauwerkes.

Große Schwierigkeiten bietet die plastische Gruppe, wenn mehrere erwachsene Personen stehend enge zusammengeschlossen werden sollen, so daß das Nebeneinander durch die Kunst zu einem Ineinander erhoben wird, das der betrachtende Blick als Einheit erfaßt. Eine treffliche Lösung einer solchen Aufgabe bietet Thomas Buscher in der auf S. 183 abgebildeten Gruppe; daß Tobias etwas kleiner und anders gekleidet ist, als der Engel, erleichtert die Zusammenschließung der zwei Gestalten, bereichert die Gruppe und ist auch sinnvoll. Weniger schwierig ist eine Gruppenkomposition, wenn Stehfiguren mit Sitz- oder Kniefiguren wechseln. Sehr reizvoll lassen sich erwachsene Personen mit Kindern gruppieren. Schöne Beispiele sind die würdevollen Überbacherschen Gruppen S. 200 und 201, desselben Künstlers tiefempfundene Grabmalskizze S. 194 und Otto Richters sympathische Statuette »Der Abend« auf S. 205. Handelt es sich nicht um eine Gruppe im eigentlichen Sinn, sondern um den nur idealen

Thomas Buscher (München)

Gesellschaft für christl. Kunst

Kreuzigungsgruppe vom Jahre 1902
im Westlichen Friedhof zu München

ALEXANDER IVEN (KÖLN) SCHUTZMANTELBILD

Gruppe im Schrein des Marienaltars in der Pauluskirche zu Köln

Zusammenschluß gedanklich zusammengehöriger, aber selbständiger und räumlich auseinandergerückter plastischer Gestalten, etwa um eine sogenannte Kreuzigungsgruppe, wie S. 189 oder auf der Sonderbeilage nach S. 184, so treten Gesetze in Wirksamkeit, die sich mit jenen der Reliefplastik berühren. Vor allem ist meistens die Einhaltung der Vorderansicht als Hauptansicht geboten; immer ist auf einen Hintergrund Bedacht zu nehmen, der nach rückwärts einen Abschluß bildet und seitlich das Getrennte zusammenführt, sei es eine Wand, wie auf S. 189 oder ein Gebüsch, wie nach S. 184. Über weitläufige Aneinanderreihungen bei Ölbergen u. dgl. kann nur von Fall zu Fall geurteilt werden.

Die Büste besitzt ihre besonderen Reize. Eine reife Schöpfung ist Joseph Faßnachts Porträtbüste S. K. H. des Prinzregenten von Bayern (Sonderbeilage nach S. 192), vornehm in der Auffassung und ohne Kleinlichkeit durchgeführt. Von diesem Künstler stammt auch die tüchtige, ebenfalls modern empfundene Bildnisgruppe S. 193. Der gleichen künstlerischen Art gehört die glückliche Bronzebüste von Hoser an (S. 180). Zum Idealbildnis erhebt sich Überbachers fein durchempfundene weibliche Büste S. 204.

Eine höchst glückliche Verbindung von Figürlichem mit Architektur zeigt Hans Grubers poetische Skizze zu einem Marienbrunnen auf S. 192. Dasselbe Feingefühl für den Zusammenklang architektonischer und plastischer Motive bekundet Gruber bei der monumentalen Grabanlage S. 190, deren meisterhaft durchgeführtes Relief die Grundsätze der reifsten Zeit des griechischen Reliefstils befolgt. Erinnerungen an die Reliefbehandlung der florentinischen Frührenaissance erweckt Thomas Buschers schön in den Halbkreis hineingesetzte Pietà (S. 177) und mehr noch — auf Verlangen der Auftraggeber — Überbachers erbauliche Gruppe des Heilandes mit Engeln (S. 197). An die besten Arbeiten der Gotik lehnen sich die innig empfundenen Füllungen eines Schreins und der unter ihm befindlichen Predella an, die Alexander Iven für einen von Stephan Mattar entworfenen gotischen Altar schuf

ALEXANDER IVEN (KÖLN) VEREHRER MARIENS

Predellafüllung am Marienaltar der Paulskirche in Köln

(Abb. S. 185—187). Durchaus selbständig gibt sich Heinrich Überbacher im Herz Jesu-Relief S. 200 und Thomas Buscher in der wirkungsvollen Gruppe »Tod des hl. Joseph« für eine gotische Altarnische (S. 184). Ebenso unabhängige Schöpfungen sind das schlichternste Wandgrab Franz Hosers S. 178 und das feierliche Bronze-Grabmal von Georg Busch für Erzbischof von Stein, das auf der ersten Sonderbeilage reproduziert ist. [1])

Es läßt sich unschwer erkennen, daß die profane Plastik zurzeit sich in aufsteigender Linie bewegt; wir dürfen aber auch mit großer Befriedigung die Tatsache feststellen, daß mit ihr die religiöse Plastik gleichen Schritt hält.

DIE ALTEN INNUNGEN UND DIE NEUEN ORGANISATIONEN IM BAUGEWERBE

I.

Die jetzigen, gegen einst ganz veränderten Verhältnisse im Baufache bringen es mit sich, daß nicht nur manchem Privatmann, sondern auch vielen Kirchengemeinden, trotz der Notwendigkeit und des Bedürfnisses, das Bauen verleidet wird. Die enormen, künstlich in die Höhe getriebenen Grund- und Bodenpreise, namentlich in den Großstädten, desgleichen die hohen Löhne, dann die Arbeiterorganisation, welche sich im Streikfalle einheitlich über ganz Deutschland erstreckt, erschweren die Bautätigkeit auf das empfindlichste.

Sogar auf die Kirchen nebst ihren Pfarrhäusern erstrecken sich die ungesunden Grund- und Bauspekulationen und erschweren häufig deren Errichtung, denn nicht alle Gemeinden sind so hochherzig und freigebig wie die Münchener und stellen ihre schönsten Plätze zur Ehre Gottes für die Errichtung von Gotteshäusern — St. Maximilian, St. Lukas usw. — zur Verfügung.

Auch von privater Seite ist unter den jetzt obwaltenden Umständen die Spendung eines Bauplatzes, wie seinerzeit in Pasing, sehr selten geworden. Kein Wunder, wenn unter solchen Verhältnissen die Kirchenbehörden trotz Notwendigkeit vom Bauen Abstand nehmen oder dies auf lange Jahre hinaus verschieben. Bauen sie aber trotz der ungünstigsten und gewagtesten Umstände bei nicht genügenden finanziellen Grundlagen, so kommt, wie so oft, der Bau ins Stocken, wird eingestellt, und erst erhöhte, den Gemeinden nicht angenehme Kirchenumlagen ermöglichen die Vollendung des Kirchenbaues, dessen verbleibende Schulden für die geistlichen Herren selbstverständlich nicht angenehm sind und ihnen viel Kummer und Sorgen bereiten können.

Aber auch die Bau- und Handwerksmeister von heute haben, wie zu keiner Zeit, unter der Konkurrenz, den Steuern und den Arbeiterverpflichtungen Erschwerungen auszuhalten, welche nur zu oft den Zusammenbruch mit sich bringen. Es sei ferne von mir, den Ar-

[1]) Vgl. die vorige Nummer unter Verm. Nachrichten.

beiter beziehungsweise Gesellen herabzusetzen, ganz im Gegenteil. Jeder Arbeit sei ihr Lohn! Aber sie sind es, die in allen Fällen den höchsten gesetzlichen Schutz genießen und pünktlich ihren richtigen Lohn erhalten müssen, während die Meister und andere selbständige Geschäftsleute nur zu oft jetzt das Nachsehen haben und für ihren Ruf zur Befriedigung und Dekkung der Arbeitslöhne nicht nur ihr Letztes hergeben, sondern auch gezwungen sind, Schulden zu machen, die oft den Zusammenbruch herbeiführen.

Außerdem hat sich seit Jahren das ungesunde Strebertum der Spekulanten breit gemacht, wodurch oft der altehrwürdige Spruch »Handwerk hat goldenen Boden« zur Fabel, ja selbst zur Ironie wird. Treue und Glauben geht nahezu verloren und der ehrliche gottesfürchtige Meister, der durch seiner Hände Arbeit fortkommen will, tut sich härter und schwerer denn je.

Der alte Innungszwang des ehemaligen Bauhandwerkes ist unter den jetzt ganz veränderten Weltanschauungen gefallen, ob zum Segen, ist eine andere Sache. Trotzdem wir uns die alte Zeit nicht mehr zurückwünschen, auch eine derartige einheitliche Blütezeit des ehrsamen Handwerkes im alten Sinne kaum wieder erreichen können, müssen wir doch zugeben und anerkennen, daß aus jener Zeit

STEPHAN MATTAR (KÖLN) MARIENALTAR

Figürlicher Teil von Alexander Iven, Aufbau von Aug. Schmidt. St. Pauluskirche in Köln

der Innungen die herrlichsten, kunstvollsten Arbeiten, auch auf kirchlichem Gebiete, hervorgingen und größere Gottesfurcht, Anspruchslosigkeit und Zufriedenheit herrschten.

Ohne innige Frömmigkeit, nur des Erwerbes halber, konnten unmöglich die wundervollen Arbeiten in den Kirchen geschaffen werden, und meine umfangreichen, jahrelangen Studien in den Archiven und in den Kirchenrechnungen fanden reichliche Bestätigung in Urkunden, Briefen usw. dafür.

Selbstverständlich hat auch die alte Zeit in den Handwerkskreisen und Satzungen ihre Schattenseiten gehabt, dieses will ich gerne zugeben, denn vollkommen war es weder früher noch jetzt, und wird auch in Zukunft nie ganz werden; hat doch ein jeder Stand seinen Frieden, aber auch seine Last. Den Kern, das Interessanteste der mittelalterlichen Zunftzeit, aus der die große Epoche der christlichen Baukunst herausgewachsen ist, hervorzusuchen, soll hier meine Aufgabe sein.

Im Sturme unseres bewegten Lebens, welches auch das langsame Aussterben des ehrsamen kleinen Handwerkerstandes mit sich bringt, dürfte es mehr denn je angebracht sein, zurückzublicken auf die Zeit der Innungen, welche uns die herrlichsten Bauwerke schuf und Männer erstehen ließ, deren Ruhm unvergänglich ist. Will man sich in die mittelalterliche Kirchenbaukunst voll und ganz vertiefen, so ist es auch eine Notwendigkeit, die damaligen Zeitverhältnisse des Baugewerbes und der Innungen, das Verhältnis des Meisters zu den Gesellen und jenes vom Meister zum Bauauftraggeber, ja selbst wegen der Kosten die Löhne zu studieren.

Dieses hochinteressante Kapitel im Baufache des Mittelalters möchte ich beleuchten bis zu unserer gegenwärtigen Zeit — 1911 —, deren Lohn- und Arbeitsverhältnisse infolge des letzten, sich über ganz Deutschland erstreckenden Streiks der Bauhandwerker, durch die Bauhandwerksgehilfen selbst festgestellt sind und von den Meistern und Behörden auf bestimmte Zeit angenommen werden mußten.

FRANZ SCHILDHORN (MÜNCHEN) ST. GEORG

Von hervorragender Bedeutung und historischem Interesse für das deutsche Baugewerbe ist das in München gut erhaltene Zunftbuch, genannt »Neue Sätze und Ordnung für das Handwerk der Maurer«, welches sich im Besitze der Münchener Baugewerksinnung bis auf unsere Tage erhalten hat und jetzt im Nationalmuseum aufbewahrt wird.

Das wertvolle Manuskript aus dem Jahre 1488 ist in Schweinsleder gebunden, jedoch schwer zu lesen, mit vielen alten und aus späteren Jahrhunderten hinzugekommenen Anmerkungen und Durchstreichungen versehen.

Durch das Entgegenkommen des Herrn Architekten und Baumeisters H. Krefft und anderer von der jetzigen neuen, bestehenden Innung der Bau-, Maurer-, Steinmetz- und Zimmermeister in München kann ich die wertvollsten Stellen daraus im Auszuge folgen lassen.

Der Einblick in dieses Mün-

chener mittelalterliche Zunftbuch des Baugewerbes, das nur wenigen bekannt ist, war mir sehr interessant und für meine Studien der mittelalterlichen Kirchenbaukunst höchst wertvoll, umsomehr da diese ältesten Satzungen mit der Frauenkirche Münchens, dem mächtigsten Denkmal Bayerns, in engster Berührung stehen.

Die großen Romantiker und Epigonen der gotischen Baukunst, wie Friedrich Schmidt, Statz, C. W. Hase usw. wollten Mitte vorigen Jahrhunderts das Hüttenwesen wieder beleben, jedoch konnte und kann eine solche alte Tradition keinen gesunden Lebensnerv mehr erhalten und Boden fassen, da unsere Zeitverhältnisse auch nicht im entferntesten dazu angetan sind, weshalb das Hüttenwesen an den Domen bald wieder einging.

Von alters her war München eine fromme, treukirchliche Stadt und im 14. Jahrhundert durch die vielen Kirchen, Kapellen und Klöster auch als eine schöne Stadt mit 15 Türmen gepriesen. Der hehre Gottesglaube wirkte selbstverständlich auch auf die in Rede stehenden Sätze und Ordnungen der Zünfte und es wurde darin sehr streng zur fleißigen Ausübung der religiösen Verpflichtungen gemahnt, was aber, wie ich aus vielen Anhaltspunkten ersah, nicht nötig war, da die Bauleute mehr zur Kirche und Beichte gingen, auch reichlichere Scherflein zur Ehre Gottes beitrugen, als die Satzungen vorschrieben.

Wie erwähnt, ist das Manuskript der Maurer in Schweinsleder geheftet und auf Pergament in alter Kanzleischrift geschrieben.

Das eigentliche Titelblatt jedoch fehlt. Sicherlich wird letzteres künstlerisch sehr wertvoll gewesen sein, weshalb es sich wohl jemand — wer weiß wann — angeeignet hat, bis es vielleicht irgend einmal in einem auswärtigen Museum oder sonstwo wieder zum Vorschein kommen wird.

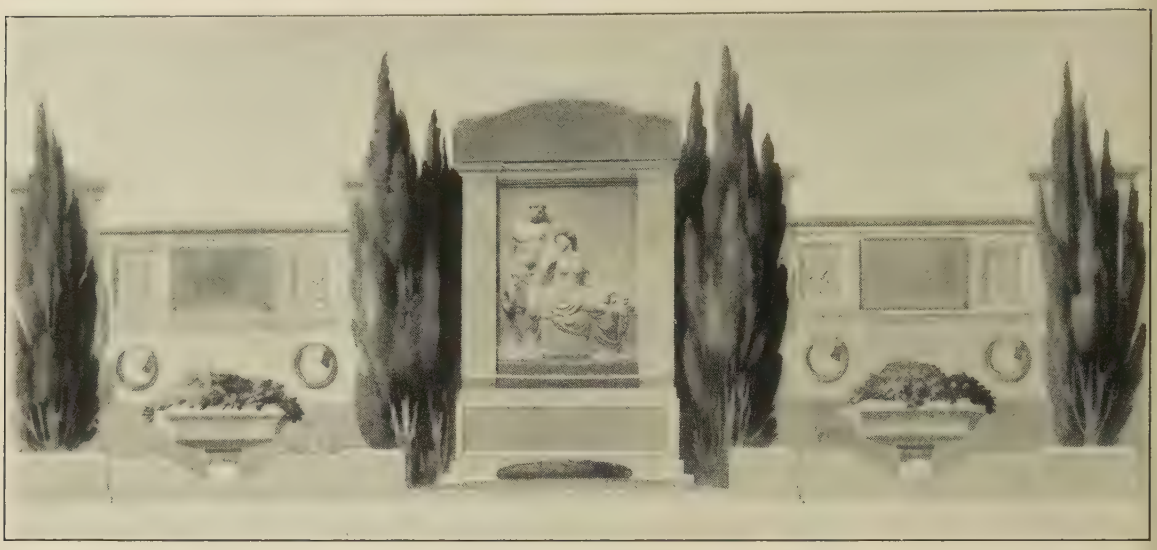
FRANZ SCHILDHORN (MÜNCHEN) KREUZIGUNGSGRUPPE

Der ganze Text lautet wortgetreu wie folgt:

»New Satz dem Hanntwerck
der Mawrer gegeben in der vasten
Anno domini MCCCCLXXXVIII.

ITem Es Haben mein herrn von Innerm vnnd ausserm rate furgenomen geordent vnd gesetzt Wenn nun hinfur frombd maister oder mawrer gesellen herkomen das Mawrer vnnd stainmetzen hanntwerck arbeiten vnd burger hie werden vnnd heuslichen sitzen wollen, der yetweder soll haben vnd bringen ainen briefe von der Stat Marcht oder dorff, dauon er ist, das er elich geporen fromm vnd nolgelewnbt sey vnd hab seine lern Jar aufgedienet, vnd soll dartzu in des hanntwercks puchsen geben Zway pfuntt pfennig vnd albegen das Quattembergelt So er dann aines Maisters, oder aines anndern burgers, oder burgerin tochter nymbt. So ist er allein des burgrechten vortragen.«

Durchstrichen folgt dann anscheinend von zweiter Hand in vergilbter Schrift:



HANS GRUBER (MÜNCHEN) DOPPELGRAB

Für Familie Weixler und Familie Fischer in Kempten, Algäu

HANS GRUBER, ABSCHIED (MARMOR) ENTSTANDEN 1909

»Item Welcher füran hie das Hanntwerck mawerens lernet vnd ain lernknecht ist der soll nit minder dann vier Jar lernen. Vnd sol also diezeit vnd für feyertäg vnd werchtäg in seines lernmaisters brot sein, vnd sollen auch die Maister, zu Lern Knechten auffnemen Jung vnd Ledig gesellen · die nicht Weib vnd Kinde haben. doch elich geporen vnd wolgelewnbt seyen.

Item soll auch ain maister auff ain fart nicht mer lernknecht haben dann ainen. denselben soll er albegen dingen, vnd auffnemen das Zwen vierer vnd zwen maister des Hanntwercks — dabey sein bey Rathstraffe.

Item Es soll auch ain maister auff ain fart nicht mer lernknecht haben dann ainen. denselben soll er albegen dingen, vnd auffnemen das Zwen vierer vnd zwen maister des Hanntwercks dabey sein bey Rathstraffe.

Item Ain yeder lernknecht soll auch furan die ersten Zway lern Jahr nicht mer ze lon nemen dann ainen tag Im Summer zwelff pfennig vnd zur Winter zehen pfennig zu der suppen Aber nach den ersten zwayn Jaren sullen Im die vierer vnd zwen maister des Hanntwercks, den lon den er wol verdienen mag, setzen.

Item Es hat auch ain Rate gesetzt Wenn nun furan ain lernknecht hie seine vier Jar aufgelernet hab vnd dann hie vmb den lone dienen vnd arbeiten wolle, der soll dem hanntwerck der Mawrer in Ir püchsen geben ain pfuntt pfennig vnd soll darnach haben alle die recht die ain annder maister hie hat.«

Einige Jahre später sind folgende Sätze hinzugefügt worden:

»Allain soll dieser satz baß angezogen vnnd die vierer ernstlichen eingepunden werden, daß es mit der satzung des lohns also gehalten werde.

HANS GRUBER — GRABDENKMAL JOS. LECHNER

In Laas. Marmor

Idem Ob nun furan frombd mawrer vnnd wanndergesellen herkomen vnd hieze arbeiten begertten, so die erber vnd wolgelewnt seyn, sullen sie die Maister hie viertzehn tag mit arbeit firdern. vnd dann ie yedem in seinem stanndt so sie hie lennger arbeiten wolten die vierer vnd zwen annder maister ainen lon setzen. den Sy wol verdienen mogen.«

Nach einigen unwesentlichen Bemerkungen folgt dann weiter:

»Item So nun hinfur ainer oder mer Mawrer hie wellen maister werden, das soll geschehen

in gegenwart aller maister des hantwercks die annders hie sein vnd aufgeen mögen, Welcher dann also durch die Maister, oder den merernteil auß In das er maister sein mög bekennt wirdet denselben sullen darnach die vierer vnd zwen des Hanntwercks maister for ainen rate alhie bringen Daselbe alsdann den vier maistern auff Ir aide soll zugesprochen werden ob er maister sein mög So er dann durch ainen Rat auch zugelassen wirdet soll er maisterrecht haben vnd sonst nicht.«

Von anderer Hand geschrieben:

»hinzwze setzen daß allwegen 2 des Raths darzwbegeret werden.

Item Mer hat ain Rate geordnet vnd gesetzt, das nun hinfür nicht allein den frombden, sonnder auch den Mawrergesellen alhie durch die vierer 2tens soll auch nitt allain den frombden sondern den mawrergesellen alhie in gemain vnd

HANS GRUBER MARIENBRUNNEN

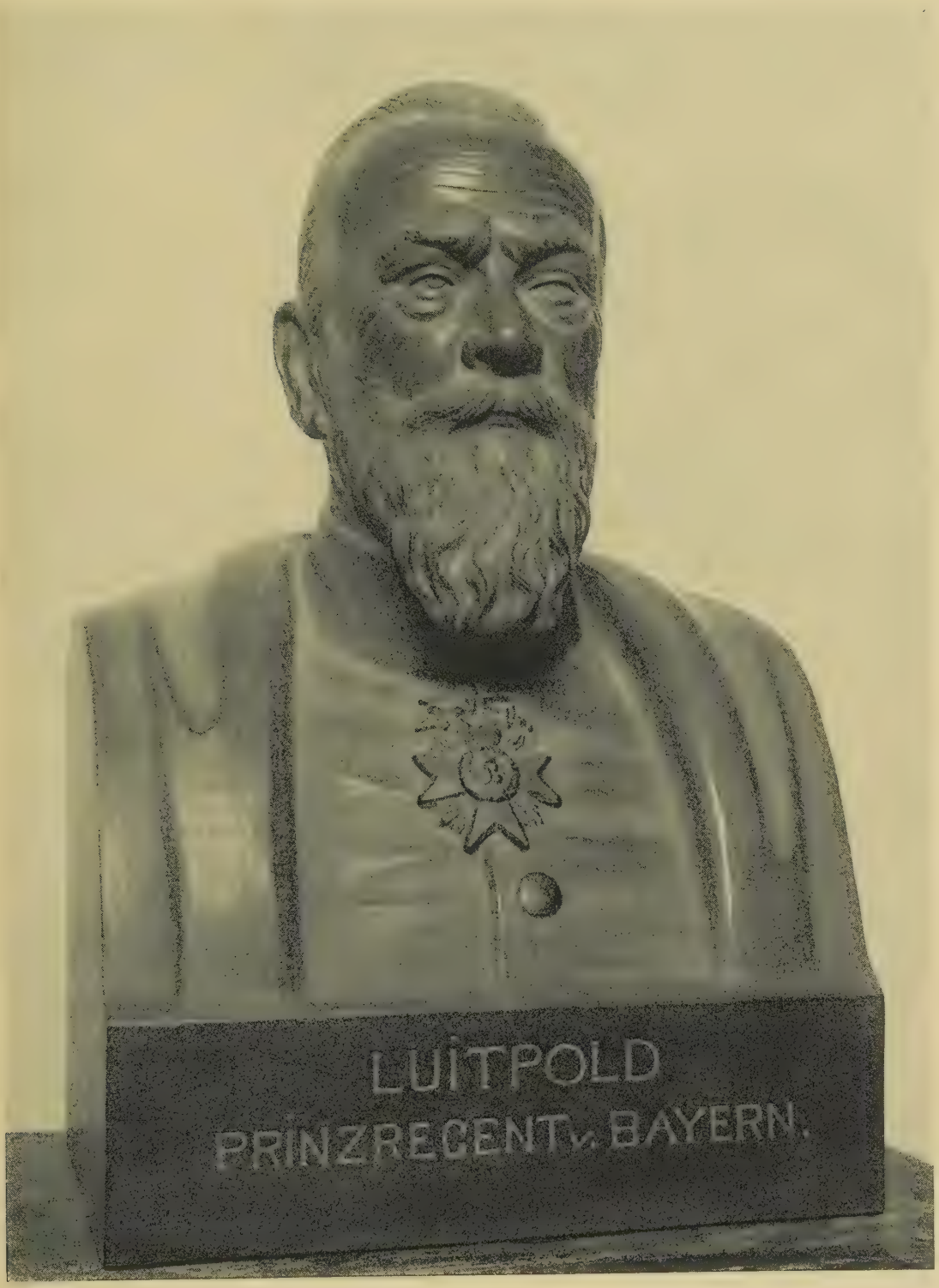
Skizze

zwgleich vnnd den lewthen hain vnkonnende knecht In ir arbaytt stellen weder Inner noch awsserhalb der hewser vnd zween maister aus dem Maurer hanntwerckh ain lone, den Ir yeder nach seinen statten wol verdienen mag, soll gesetzt werden. Das sullen vnd solle solchs also die vier vnd 2 maister . so offt das not tut vnd an hie begert wirdet Bey Iren aiden vnnd trewen thun auch ze thun albegen willig sein Welch aber sich dar Inne spernen wurden es waren maister oder gesellen . der yeden will ain Rate so die furbracht werden darumb ernnstlich straffen. . Alhie soll fur den achten satz der satz des lons geleistet werden.

Item vnd darauff hat ain Rate geordnent vnd gesetzt Das alle maister und maurergesellen nun hinfur alwegen an die arbeit geen vnd komen sullen zemorgens nach der Spitalmeß vnnd zenachts so es Sechs vr geflagen frwi Im summer vmb V winterzeit V—6. hat, abgeen Vnd sullen zu der Suppen ain Halbe stund. Und zemalzeit nicht lennger dann ain stund vngeuärlich außen beleiben. Welcher aber darüber Lennger außen sein würde, dem oder denselben soll durch die Lonherrn alwegen fur ain halbe stund ain pfennig an seinem lone abzogen werden.

Item Ain Rate hat auch gesetzt und geordnet, Das ain yeder pawherre den Maurern maistern vnd gesellen zu Irem lone ainen tag Zwo suppen von smaltz, milch, odur Fleisch . oder Ir ayer, vnd kes vnd brot vnd pier zetrinken vnd kainen Wein geben soll, vnd nicht mer Ob aber yemandt solichs oberfure, es wer pawherr oder Maurer . der soll yedweder an die pueßstueben verfallen sein zegeben Viervndzwaintzig pfennig als offt das geschicht Vnd sullen die Pawmeister darinnen niemandt schonen, Doch soll der Pawherre die Wal haben die Suppen, oder dafur zegeben sechs pfennig . Diser satz Ist was die aus den verordenten guetdunken vnd bevelck sammtlich abgethan.

Item ain Rat hat auch gesetzt vnd geordent Welch Maurer der hie maister ist oder wirdet nun hinfur hie zu München arbeiten vnd maueren will. der yetweder soll an der Schidmewern in der Inndern Stat . von drittehalben stein Ingrunden vnd oberhalb das erst gadern von zwayn stein machen . Desgleichen in der außern Stat In den grunden zwen Stein vnd oberhalb das erst gadern von annderhalben stein legen vnd machen vnd nicht dünner, bey Ratsstraffe . Die verordnet guetduncken Ist daß es mit pawen Im grund vnnd oberhalbs ferner In der awssern gleichwie In der Innern stadt gehalten werde.«



Modelliert 1910

JOSEPH FASSNACHT (MÜNCHEN)
S. K. H. PRINZREGENT
LUITPOLD V. BAYERN

Am Rande ist bemerkt: »Geendert In der äußern wie In der Innern stadt.«

Im Laufe der Zeit ändern sich auch die strengen und konservativen Ansichten in der Innung und es geht aus einer neuen Ordnung hervor, daß die Zunft der Steinmetze denen der Maurer zugeteilt beziehungsweise in Zukunft für beide die gleichen Vorschriften gelten sollten. Sie hatte Ende des 15. Jahrhunderts für beide die gleiche Gültigkeit.

Aus weiteren Bemerkungen geht hervor, daß man durch die große Bauausführung der Frauenkirche zu München »new Erfahrung gedungen hat«.

Sämtliche Zunftsätze verlangen, daß der werdende Meister den Nachweis liefere, er sei ehelich geboren und daß er in erster Linie auch fromm und wohlbeleumundet sei. Der Lehrling, oder wie er damals hieß, »Lernknecht« mußte vier Jahre lernen, ehelicher Geburt und gut beleumundet sein; ferner war er in seines Lehrmeisters Brot, der ihn zu einem frommen Lebenswandel und zum Besuche der Messen und Gottesdienste anhalten mußte.

Die Arbeitszeit begann damals in der Frühe nach der Spitalmesse und endete abends 6 Uhr. Krefft machte seinerzeit gelegentlich des zehnjährigen Bestehens der neuen Innung 1901 noch interessante Mitteilungen. Jeder Meister mußte schwören, getreulich die vorgeschriebenen Sätze und Ordnungen zu halten, der Rat der Stadt behielt sich vor, dieselben zu mehren oder zu mindern oder zu ändern, »so oft das not ist«. Sodann wird den Meistern streng anbefohlen, genaue Kostenanschläge zu machen, nicht mehr Material zu verrechnen als wirklich gebraucht wird, auch kein schlechtes Material zu verwenden und schließlich den Bauherrn nicht dadurch zu schädigen, daß er den Anschlag zu nieder machte und schießlich mehr verlangt, oder den Bau größer ausführte und dadurch den Bauherrn in größere Kosten stürzte.

Wenn auch die Bestimmungen hier und da naiv klingen und sich in Kleinigkeiten verlieren, so geht doch daraus hervor, daß der Rat der Stadt München bemüht war, jedem, dem Bauherrn, dem Meister, Gesellen und Lehrling zu seinem Rechte zu verhelfen, dem Handwerk selbst aber einen festen Zusammenhalt zu geben und die achtenswerte Stellung desselben zu stärken und zu fördern. In späteren Zeiten mehren sich die Vorschriften, es wird mehr noch kirchlicher Geist hineingezogen, Bestimmungen über den Besuch des Gottesdienstes getroffen, ja im 16. und 17. Jahrhundert sogar eine Kleiderordnung festgesetzt.

(Schluß folgt)

JOSEPH FASSNACHT (MÜNCHEN) KINDERBILDNIS

AUFKLÄRUNG TUT NOT!

Wir bitten unsere Leser, in gegebenen Fällen über folgende Punkte, auf die wir schon oft hinwiesen, aufklärend zu wirken.

1. Wünscht man von einem Künstler die Skizze zu einem Kunstwerk zu erhalten, ohne eine feste Verbindlichkeit wegen Übertragung der Ausführung einzugehen, so ist der Künstler für seine Leistung schadlos zu halten. Letzterer soll, um nachträglichen Weiterungen zu entgehen, sich zu aller Anfang vertraglich sichern; er soll insbesondere alle seine Abmachungen mit Geschäften, wie Steinmetzen u. dergl. in schriftlichen Verträgen nieder-

HEINR. ÜBERBACHER GRABMALSKIZZE
Für einen plötzlich verstorbenen Knaben. Vom Jahre 1891

legen; das mindeste, was er nach mündlichen Abmachungen tun soll, ist, alsbald den sachlichen Inhalt der Besprechung in die Form eines Briefes zu kleiden, von dem er sich eine genaue Abschrift behält. Der selbstverständlichen Rechts- und Anstandspflicht auf Entschädigung scheint sich nicht jedermann bewußt zu sein, vielleicht infolge der Gepflogenheit von Geschäften, die ihre mit Abbildungen versehenen Kataloge oder die Zeichnungen der durch sie bereits anderweitig gelieferten Arbeiten, auch Pläne, unaufgefordert ins Haus zu schicken belieben. Der Künstler bleibt so lange Eigentümer seiner Skizze, bis er seine Rechte auf sie in aller Form an einen andern abtritt. Deshalb ist es nicht gestattet, sie ohne Vorwissen des Künstlers durch jemand andern ausführen zu lassen; unmoralisch ist es, die Arbeit eines Künstlers durch jemand anderen im geheimen »umarbeiten« zu lassen.

2. Es geht nicht an, bei verschiedenen Künstlern gleichzeitig ohne Aufklärung des einzelnen über die auch bei andern getanen Schritte und obendrein unter Abstreifung aller Verbindlichkeit um Einsendung von Entwürfen einzukommen, in der Absicht, durch einen erschlichenen Wettbewerb kostenlos in den Besitz von Projekten zu gelangen und willkürlich — wohl das billigste Offert auswählen zu können. Für sachgemäße Erkundigungen über geeignete Künstler kann und muß man geradere Wege einschlagen, die außerdem zuverlässiger sind.

3. Das Recht, ein Werk der bildenden Künste ganz oder teilweise nachzubilden, steht einzig dem Urheber zu. Die Kunstwerke sind bis zum 30. Jahre nach dem Tode des Urhebers vor Nachbildung und Reproduktion gesetzlich geschützt. Es ist deshalb verboten, ein Kunstwerk, das noch den Schutz des Gesetzes genießt, etwa gar die Arbeit eines noch lebenden Künstlers, ohne Genehmigung des Urhebers zu einem Erwerbszweck zu kopieren. Als einen krassen Diebstahl und außerdem als grobe Versündigung am Original kennzeichnet sich ein »freies« Benützen eines noch geschützten Kunstwerkes durch einen andern. Ein »Künstler«, der das nicht weiß, muß schon eine recht harmlose Seele sein. — Maler oder auch Kirchenvorstände und sonstige Auftraggeber, welche die Rechte eines Urhebers oder desjenigen, der die Urheberrechte erworben hat (z. B. eines Verlegers) verletzen, haben empfindliche Strafen zu gewärtigen.

S. St.

WIENER HERBSTAUSSTELLUNGEN

(Schluß)

Eine glänzende Leistung ist die umfangreiche Kohlenzeichnung Olga Pragers »Sitzung des Professorenkollegiums der Wiener medizinischen Fakultät«, eine ernste Leistung ausgereifter Künstlerschaft. Die hübschen Blumengartenmotive von Rudolf Kerat und Mini Gause, eine »Abenddämmerung« von F. Brunner, ein »Stilleben« von Hugo Charlemont, letzteres von köstlicher Feinheit des Gesamttones. A. Filkuka hat mit Glück den Stimmungszauber eines tauigen Wintertages im Wienerwald eingefangen. Jungwirth hat zwei Interieurs und eine flotte Blumenstudie ausgestellt. A. Karpellus bringt eine fröhliche Atelierszene. Gut gesehene Lichteffekte bietet J. Kinzel in einem »Hofinterieur« und in dem »Mittagsschläfchen«. Glänzend wie immer ist David Kohn mit seinen Rötelstudien. Es ist interessant, wie er die Eigenart des gekörnten und gerippten Papiers zu seinem Vorteile ausnutzt. Ein weibliches Bild, individuell und lebendig, von K. Probst, zeigt den Künstler auf seiner Höhe. Marie Rosenthal-Hatschek läßt in einer Porträtstudie ihre technische Meisterschaft aufleuchten. H. Rauchinger, V. Scharf und H. Torggler geben einen achtbaren Begriff vom Stande unserer Bildniskunst. Robert Schiffs Porträt des Sektionschefs Hussarek besitzt hervorragende Vorzüge. K. M. Schuster erfreut mit zwei Bildern.

Gegenüber der Malerei findet die Plastik seit alters her eine weit geringere Beachtung; auch die Kritik beschränkt sich in den meisten Fällen auf eine ziemlich summarische Aufzählung des jeweilig Gebotenen. Man kann dies auch für die gegenwärtige Ausstellung im Künstlerhaus feststellen. Von den Meistern der Plastik, die diesmal im Künstlerhause ausgestellt haben, möchten wir vor allem Karl Kundmann mit einer vorzüglichen Bronzearbeit »Porträt Kaiser Franz Josefs« an-

führen, dann Stanislaus von Lewandowski mit einem entzückenden Relief, benannt »Das Lied«, J. Arpad Murmann, Fritz Zerritsch, Karl Wollek, dieser mit recht anmutigen verkleinerten Bronzen seiner Gruppe »Tamino und Pamina« seines Wiener Mozartbrunnens, Franz Zelezny mit einer dem Leben abgelauschten in Holz geschnittenen Büste. Hans Dietrich mit genrehaften Porträtstatuetten. Sehr interessant ist auch Forstners akademische Preisarbeit »Römische Auguren« in verkleinertem Maßstabe, ferner Schwerdtners prächtiger »Gerwerfer«; außerdem sehen wir vortreffliche Tierbilder von Friedrich Gornik und Six. Elischer verbindet in seinem »Abenteurer« in kühner Weise Elemente der Barocke mit solchen eines temperamentvollen Romantizismus. Porträtbüsten finden wir von Hegenbarth, Fänner, Hackstock, auch Schloss. Von den Meistern der Wiener Plakette gefällt besonders Ludwig Hujer mit seiner Büste des Freiherrn von Stummer. Hans Schäfer, Dietrich, Hartig, Weinberger sind gleichfalls mit vorzüglichen Arbeiten vertreten. Ofners Gußmedaille auf Kainz findet viel Anerkennung; auch Mauers Porträtköpfe verdienen lebhafte Beachtung.

In der graphischen Abteilung dominiert vor allem William Ungers herrliche Madonna nach Perugio, eine farbige Radierung von größter Vollendung. Ferner gibt es noch recht sorgfältig ausgeführte Stahlstiche von Bonazza und treffliche Radierungen von Hans am Ende, Gold und Trauner, Aue und anderen. Richard Lux erfreut mit Exlibris.

Auch die zweite große Herbstschau, die in der Secession, ist diesmal von außergewöhnlichem Interesse. Sie besteht in einer von der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs veranstalteten retrospektiven und internationalen Ausstellung. Angefangen vom 16. Jahrhundert sind in dieser Ausstellung alle Kunstepochen bis zur Neuzeit vertreten, besonders stark das 18. und durch eine interessante Auswahl das 19. Jahrhundert. Von den modernen Künstlerinnen sind Werke aus Österreich-Ungarn, Deutschland, Frankreich, Holland, Belgien, England, Schweiz, Italien, Amerika und Rußland in die Ausstellung eingereiht. Sowohl von der ältesten bekannten Künstlerin, der Italienerin Sofonisbe Anguisciola als auch von der der Zeit nach ihr am nächsten stehenden Katherine Sanders van Hemessen gelangen Werke zur Ausstellung. Vertreten sind ferner aus dieser Zeit Judith Leyster, Angelika Kauffmann, Vigée Lebrun, Rosalba Carrièra, Labille Guyard, Marguerite Gérard. Das 19. Jahrhundert ist durch Rosa Bonheur, die Miniaturistin Brevillier Henikstein, die Blumenmalerin Pauline Freiin von Koudelka und durch die Katzenmalerin Charlotte Ronner besonders vertreten. An diese schließen sich die Impressionistinnen Berte Morizot und Eva Gonzalés. Der retrospektive Teil wird erschöpfend ergänzt durch Werke der Malerinnen Marie Bashkirzew, Hermine Munsch, Hermine Heller-Ostersetzer und Margarete von Kunowski. In reichstem Maße haben die modernen Künstlerinnen ausgestellt.

Die Ausstellung ist die Frucht eines Organisationsbedürfnisses künstlerisch tätiger Frauen, das sich angesichts der ausschließlich männlichen Organisationen der Wiener Künstlerschaft herausgebildet hat. Aus dem retrospektiven Teil (den Werken bekannter Künstlerinnen der Vergangenheit) ragt besonders hervor Rosa Bonheurs glänzend durchgeführtes Gemälde »Les boeufs nivernais«, das eine besondere Anziehungskraft ausübt,

HEINR. ÜBERBACHER GRABFIGUR (BRONZE)
Grabmal H. v. Gundell in Bremen. Von 1892

ebenso wie das außerordentlich vornehme Porträt des Grafen Schuwalow der Vigée-Lebrun, von der auch noch ein prächtiges Bild der Prinzessin Lamballe, ferner ein sehr hübsches aquarelliertes Knabenbildnis und ja nicht zu vergessen ihr eigenes Selbstporträt vorhanden sind. Ein sehr gut gemaltes Marienbild von intensiver Wirkung und in seiner Auffassung und Ausführung ans 16. Jahrhundert gemahnend von Katherine Sanders, die gleich ihrem Vater Jan für viele Kunstfreunde unter dem Namen Hemessen bekannter sein dürfte. Einen ergreifenden Eindruck macht Rosalba Carrièras »Tod der hl. Theresa«. Ein reizendes, in der Pinselführung stark an Franz Hals erinnerndes Kinderbildnis hat Meister Josef Engelhart der Ausstellung liebenswürdigerweise überlassen. Der solide Geist und zeichnerische Ernst, die beide zusammen nicht zuletzt den Ruhmestitel der älteren Generation ausmachen, tritt in auffallend angenehmem Umfange bei den Werken von Angelika Kauffmann zutage, deren Kompositionen zu großen Historien-

und anmutigen kleinen Bildern wie mythologische Sagen die Freude aller Kunstverständigen bilden. Rachel-Ruysch und Marie van Osterwyck, die beliebten Blumenmalerinnen, letztere zu ihrer Zeit der Liebling der Höfe, erfreuen mit koloristisch erfrischenden Proben ihrer vollendeten malerischen Technik. Ausgezeichnet sind auch die lebensvoll aufgefaßten Porträts von Gabriele Beyer-Bertrand, ebenso das besonders ansprechende Hackertbild Anna Liszewska-Therbuschs aus der Galerie der Akademie.

Aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt das dekorativ wirksame Porträt der berühmten Tragödin Rachel, das durch seine scharf umrissene, wohlgewogene Kompositionsweise der Elite der damaligen malerischen Schöpfungen zugezählt werden muß; hierher gehört auch Eugenie Lebruns (einer Tochter der Vigée-Lebrun) prächtiges Frauenbildnis, das ein überaus feines Formgefühl aufweist. Als tüchtige Blumenmalerin von frisch poetischem Reiz ist die Baronin Koudelka, später die Gattin Anton von Schmerlings, zu erwähnen und die Chardinschülerin Anne Vallayer-Coster, deren delikat und belebend wirkendes Stilleben etwas ungemein Gewinnendes hat.

Die moderne Abteilung der Ausstellung soll nach dem Vorwort des Katalogs die tapferen Frauen vorführen, die an der Seite der Impressionisten den Kampf für die moderne Kunst ausgefochten haben und Zeugnis geben von dem lebendigen und ehrlichen Streben der Künstlerinnen von heute. Neben dem Impressionismus findet man aber in der Ausstellung auch die anderen Kunstrichtungen in nicht geringer Zahl und auch sie werden nicht zu kurz kommen, schon aus dem Grunde nicht, weil ja, wie die Erfahrung lehrt und gezeigt hat, ein »gutes« Bild zu allen Zeiten modern war, ist und bleiben wird.

HEINR. ÜBERBACHER GRABMAL STEINER
Im neuen westl. Friedhof zu München. Franz. Kalkstein. 1908

Von den zeitgenössischen Künstlerinnen Österreichs muß wohl Tina Blau an erster Stelle genannt werden. Sie ist mit dem sich im Wiener Hofmuseum befindlichen »Frühling im Prater« vertreten. Von der folgenden Malerinnen-Generation Österreichs ist ein recht gutes Selbstporträt der unglücklichen Marie Wunsch ausgestellt, von Klementine von Wagner »Der alte Mann«, ebenfalls aus dem k. k. Hofmuseum, von Olga Brand-Krieghammer »Das Azaleenhaus«, von Hedwig Neumann-Pisling »Gartentisch im Juli«, von Ida Kupelwieser ein sehr fleißig und charakteristisch durchgeführter »Kirchgang« mit recht hübschen Einzelheiten; alle vorerwähnten Bilder sind durchaus respektable Leistungen und gehen weit über das gewöhnliche Mittelmaß hinaus. Ganz besonders fesselt das seiner wirksamen Details und der geradezu brillanten Durchführung wegen vielbewunderte Temperabild von Luise Fränkel-Hahn »Lasset die Kleinen zu mir kommen«, das durch seine sympathisch angenehme Zusammenstimmung, insbesonders der Kindergestalten in dem Blütenwald von Klematis, Eisenhut und Phlox zu den gehaltvollsten und empfindungsreichsten Bildern heimatlicher Kunst zu zählen ist. Und nun zu den Vertreterinnen des Auslandes.

Vom benachbarten »Deutschen Reich«, — das ja nach künstlerischem Fühlen und Schaffen eigentlich zu uns gehört — ist Dora Hitz mit zwei sehr beachtenswerten Porträts vertreten, auch das von Pauline Eigner-Püttner ausgestellte Porträt ist künstlerisch nicht unbedeutend, wenn auch ihre derbe, etwas struppige Malweise nicht jedermanns Sache ist. Adele von Finck, Anna von Amira, Martha Reich zeigen in ihren Licht- und Farbenproblemen reiche Begabung. Ida Gerhardi erregt mit ihrem Porträt des siamesischen Dandy Pha-Uen-Bei, der in ein Gemisch von Weiß, grellem Grün und Blau getaucht erscheint, bei aller Anerkennung des bewiesenen Fleißes und großen Talents manches Kopfschütteln. Viktoria Zimmermanns (München) »Alter Mann« ist eine Leistung von wahrhaft künstlerischer Bedeutung. Das Ganze läßt eine wunderbar gefestigte und klare Anschauung erkennen, die sich in einer Fülle von Beobachtungen wie an Ausdrucksmitteln offenbart. Klara von Marcards

HEINRICH ÜBERBACHER — CHRISTUS MIT ENGELN (CARRARAMARMOR)

Füllung am Frhrl. v. Buolschen Grabdenkmal im Friedhof zu Kaltern. 1905

»Weiße Rosen«, Margarete Stalls anheimelnde »Tischlerwerkstätte« uud Ellen Tornquists groß und stimmungsvoll aufgebauter »Vorfrühling« sollen nicht vergessen werden.

Aus »Frankreich« stammen Eva Gonzalez, die Schülerin Manets, deren in Wien ausgestellte Skizzen und Studien mit einer erfreulichen Angliederung eines zielsicheren Geschmacks den Stempel des Meisters tragen, sowie Marie Bashkirzew, von welch letzterer das von ihr in aufwallender Verzweiflung über ihr unzureichendes Können ursprünglich zerschnittene Porträt zur Ausstellung gelangte. Als eine unbedingte Impressionistin finden wir Berte Morizot, die von der Ingresschule bis über Manet hinaus alle nacheinander in Frankreich auftauchenden Kunstrichtungen mitgemacht hat. Sehr bedeutend und wohl das duftigste Bild der gesamten Ausstellung ist Marte Moissets mit einem bewunderungswürdigen Farbensinn gemaltes Interieur, das den Gegensatz des mehr dunkel gehaltenen Zimmers zu der aus dem geöffneten Fenster hereinströmenden grünen Helligkeit des davor liegenden Gartens meisterhaft wiederzugeben verstanden hat. O'Connells etwas gekünstelt zeremoniös aufgefaßtes Bildnis der berühmten Tragödin Elise Rachel ist von großer Wirkung. Ein schöner Halbakt von Charles Besnard »Orangen«, Marie Carzins »Betrachtung«, insbesonders aber der letzteren recht gut ausgeführtes »Kindermädchen«, mehrere Blumenbilder von Lisbeth Devolve-Carrières und das Porträt des Gatten von Mme Roll verdienen lebhafte Registrierung. Helene Dufaus Entwurf zu einem für die Sorbonne zu malenden Panneau »Magnetismus« zeigt von großer Gestaltungsgabe. Die überflutete Düne von Roscoff, von Marguerite Gautier gemalt, zeigt scharfe Beobachtung.

Auch England und Amerika haben reichlich ausgestellt. Margarete Mackintosh »Junirose« ist sehr hübsch gemalt, doch haben ihre Bilder den Nachteil, daß sie alle sich ziemlich ähnlich sehen. Von großem künstlerischem Geschmack sind die Bilder von Marianne Stokes. Außer diesen lernen wir noch eine große Reihe englischer und amerikanischer Künstlerinnen kennen, die alle anzuführen der Raum verbietet. Von den Engländerinnen sei nur noch Starkie-Rackham mit einem vollendet schönen Porträt einer »Dame in Schwarz«, von den Amerikanerinnen Francis Qu. Thomason mit dem stilvoll durchgeführten »Kamin« und N. Brooks flotte farbige Zeichnung »Die schwarze Toque« anerkennend erwähnt.

»Belgien« ist mit dem lebensgroßen Porträt von Baronin Lambert-Rothschild würdig vertreten; allerliebst sind die nach der Natur gemalten Katzenstudien der Ronner und von großem ernstem Eindruck die Moorlandschaft von Juliette Wytsmans.

Holland bringt ein packendes Porträt des Burenführers Joubert von Therese Schwartze. Diesem würdig zur Seite steht von der gleichen Künstlerin ein bestechendes »Frauenbildnis«.

Italien ist nur durch zwei, allerdings dafür hervorragende Malerinnen vertreten. Emma Ciardi mit einem superben »Schlößchen« von anmutigem Reiz und Ernestine Orlandini mit einem vornehmen Damenporträt. Damit wäre die »Malkunst« in ihren Hauptvertreterinnen so ziemlich erschöpft, wenn auch natürlich, wie schon einmal erwähnt, der für unsere Schilderung zur Verfügung stehende Raum auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann.

Die »Graphik« ist verhältnismäßig recht schwach vertreten; selbst Wien, wo diese auserlesene Kunst eine so ernste und umfassende Pflege erfährt, hat nur ganz wenig ausgestellt. Tanna Hoernes bringt eine beachtenswerte Radierung, einen »Alten Friedhof« darstellend. Von graphischen Arbeiten der Wiener Künstlerinnen ist eine farbige Zeichnung von anscheinend gewollter Einfachheit, »Alte Kameradinnen« betitelt, von Marianne Frimberger vorhanden, ferner gute farbige Holzschnitte von Martha Hofrichter, vortreffliche Lithographien von Johanna Freund und mehrere virtuose Zeichnungen von Gabriele Murat-Michalkowska. Von auswärtigen Künstlerinnen sehen wir mit prächtigen Radierungen Käthe Kollwitz, außerdem einige anerkennenswerte Blätter von Antonie Ritzerow »Sturm« und »Begräbnis«, von Hermine Laukota »Meine Mutter« und feine farbige Arbeiten von Hela Peters.

In der »Plastik« ist Wien umfangreicher vertreten. Wir bemerken vor allem die ausgezeichnete Büste Meister Edmund Hellmers in weißem Marmor von Therese Rieß in sprechender Ähnlichkeit, von Ilse von Twar-

HEINRICH ÜBERBACHER (MÜNCHEN) DER TIROLER PETER MAYR

Relief am Peter Mayr-Denkmal in Bozen. Untersberger Marmor. Von 1898

dolska-Conrat eine schöne Büste aus Bronze und eine ausdrucksvolle großartige Porträtstudie in Untersberger Marmor. Von Elsa Köveshazy-Kalmar sehen wir das bekannte Kainz-Porträt und einen Mädchenakt. Das byzantinisierende Relief »Christus und die Schächer« von Lona von Zamboni — von welcher auch die porträttreue Büste Kaiser Franz Josefs im Vestibül der Secession herrührt — findet starke Bewunderung, sowohl durch die Kraft und Originalität seiner Technik als auch durch die große und ruhevoll würdige Art seiner Komposition. Recht anmutig sind ferner noch die kleine Bronzegruppe »Mutter und Kind« der Duszinska, die Kinderfiguren von Martha Bauer. Hela Ungers Porträt Professors Benndorfs sowie deren reizendes Kinderköpfchen sind edel in der Form und reich an lebendigem Ausdruck. Hela Unger hat außerdem einige vornehme Plaketten ausgestellt, neben den gleichfalls vorzüglichen Arbeiten Jenny Lorrains die einzigen Schöpfungen dieser prächtigen Kleinkunst. Auch das Ausland hat einige beachtenswerte plastische Arbeiten gesandt, so zum Beispiel Olga Touzain-Samec, deren Statuette »Nach dem Lebenskampf« an Bonnats »Armer Hiob« erinnert. Gute Individualisierung und Eigenart zeigt auch die Marmorbüste der Russin Veta von Tscherenissimow. Zwei niedliche Mädchengesichter in Terrakottamasken, von Charlotte Besnard entzückend modelliert, sowie die farbigen Majolika- und Porzellanfiguren von Minnie Goosens, Johanne Meyer-Michel und Mary Warburg dürfen nicht übersehen werden. Mit einer durch ihre Originalität besonders auffallenden Schöpfung möchten wir den gegenwärtigen Bericht über die Herbstausstellung der Wiener Secession schließen: Mit Marie Kacers (München) in — — Torf geschnittenem, lebensgroßem slowakischem Bauer!

Eine außergewöhnliche Anziehungskraft übt auch in diesem Jahre die Ausstellung des »Hagenbund« aus, die einen besonders anziehenden Geist, Otto Hettner aus Dresden, als Mittelpunkt ihrer gegenwärtigen Veranstaltung zu gewinnen vermochte. Nicht weniger als sechzig Bilder sind von Hettner da! Sie zeigen ihn als Impressionisten von reinstem Wasser, dem es die französischen Meister angetan haben. Überall offenbart sich das Bestreben, mit Hilfe der impressionistischen Technik, durch die — angeblich wenigstens — die natürlichen Farben in ihrer vollen Leuchtkraft wiedergegeben werden können —, Kompositionen von monumentalem Charakter zu schaffen. Hettner ist kein Nachahmer, kein Nachempfinder, sondern eine eigene herausfordernde Persönlichkeit. Besonders schön sind seine sonnendurchglühten Landschaften, die er aus Italien mitgebracht hat sowie sein symbolisches Gemälde »Der Aufbruch«, das deutlich beweist, daß auch Hettner der großen Fläche bedarf, um seine Absichten und sein Können voll zur Geltung zu bringen. Man muß das Bild gleich beim Eintritt aus der Ferne drei Säle weit auf sich wirken lassen und dann darauf zugehen. Wie Hodler ist auch Hettner der geborene Monumentalmaler. — Es wäre aber ungerecht, wollte man den großen Erfolg, den der Hagenbund mit seiner gegenwärtigen Ausstellung errungen, ganz allein auf Hettner zurückführen. Auch die übrigen ausstellenden Künstler tragen hierzu ihr gut Teil bei. Da ist besonders Hugo Baar, der 1909 mit seinen Winterlandschaften Aufsehen erregte. Dieser Künstler hat inzwischen große Fortschritte gemacht, die, besonders in die Augen fallend, in seinem Haupt-

stück, dem Gemälde »Schöner Wintertag« erfreulich hervortreten. Auf der gleich hohen Stufe bewegt sich der Münchner Otto Bauriedl, dessen Winterlandschaften in allen Teilen wohlabgewogene, mit Geschmack ausgeführte Leistungen darstellen. Mit wuchtigem Temperament hat ein zweiter Münchner, Giulio Beda, Herbstlandschaften auf Holz gemalt, die des Lobes wert sind. Eine bewundernswerte Technik verrät Hugo Böttinger in Prag. In jedem seiner Bilder erkennt man das Bestreben, eine gewisse Zartheit und Gemütstiefe hervorblicken zu lassen. Er strebt nach weichen gedämpften Harmonien, nach Wirkungen, die zum Beispiel gerade das Gegenteil der Hettnerschen Malkunst bekunden, aber er bleibt immer interessant und seine Bilder nehmen den Beschauer in seinem Innersten gefangen. Einen achtunggebietenden Begriff von Können wie von Schaffenskraft zeigen gleichmäßig noch die Landschafter Groß und Barth, ebenso wie auch Ullmann als ein feiner Kolorist von großer Ruhe und Schönheit sich angenehm bemerkbar macht. Laske macht uns zwar nicht mit epochemachenden künstlerischen Taten bekannt, er gibt uns aber in seinen witzigen und amüsanten Aquarellen eine Reihe vortrefflicher Bilder. Roths Impressionen von großem Farbenreiz, Hucks frisch-lebendige Plakatentwürfe und Parins feine Zeichnungen zeigen eine gedeihliche Weiterentwicklung in den von ihnen mit Vorliebe gewählten Spezies. Recht hübsch durchgeführt sind die Skizzen von Kuba, von großer Wirkung sind die Interieurs von Legler, Dorsch und anderen, vorzügliche graphische Blätter bringen Croatto, Dittrich, Junk, Michl, Stretti-Zamponi. Die farbigen Kartons Sichulskis zu einem Mosaik berühren in Erfindung und Ausführung sehr sympathisch und zeigen volle Beherrschung dieses so schwierigen Vorwurfes. Wodnanskys »Erinnerungsblatt« verrät in erster Linie den gewiegten Zeichner, aber auch ein großes Talent für vornehme Komposition. Ausgezeichnet sind die kleinen Schnitzereien und Bronzeplastiken von Barwig. Es ist erfreulich, feststellen zu können, daß jede neue Ausstellung des »Hagenbund« die früheren an Qualität und Eigenart überflügelt. Richard Riedl

H. ÜBERBACHER GRABMAL WEBER
Im östlichen Friedhof zu München. 1909

DÄNISCHE AUSSTELLUNG IN BERLIN

Von HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909 zeigte das große Gemälde von J. Skovgaard (geb. 1856) »Christus im Reiche der Toten«, zeichnete es aus und fügte von demselben Künstler neben biblischen Skizzen noch Photos und Studien von den Fresken des Domes zu Viborg hinzu. Dieser Dom, ein romanisches Hauptwerk aus dem 12. Jahrhundert, wurde vor vierzig Jahren restauriert und 1900—1906 von jenem Künstler ausgemalt; Christus als Erlöser und Weltenherr, Engel als Wächter mit dem Schwert und noch zahlreiche alt- und neutestamentliche Motive machen den Inhalt dieser im besten Sinne monumental großen Arbeiten aus (Veröffentlichung Kopenhagen 1909).

Ausführlicher, als in Düsseldorf, lernten wir das Wirken des Künstlers jetzt kennen durch die dänische Ausstellung von Kunstgewerbe und Baukunst, welche im Berliner Kunstgewerbemuseum Dezember bis Februar 1911 von Kopenhagener Künstlern und Kunstfreunden veranstaltet wurde, zum Teil mit Material von der Brüsseler Weltausstellung.

Das Aufblühen einer neuen nationalen Kunst, das wir hier kennen lernen, wurde ganz besonders gefördert durch Neubau und Ausstattung des Kopenhagener Rathauses (1892—1902). Sein Schöpfer ist Martin Nyrop (geb. 1849), sein Stil eine selbständige Verwertung heimischer Romanik und Renaissance, seine vielleicht eigenartigste Bedeutung das Zusammenführen der Mitarbeiter zu gemiensamer und doch individuell-persönlicher Arbeit.

Diese Weise geht nun durch die ganze Ausstellung hindurch. Überall die fruchtbringende Hingabe von Gewerbe und Industrie an Kunst und Künstler; statt Scheidung von »hoher« Kunst und Kunstgewerbe vielmehr Anteil jener (zumal der Malerei) an diesem, und kaum irgendwo ein Spezialist, sondern wohl jeder hier vertretene Künstler Herr über zahlreiche Kunstzweige! Allerdings ergibt dies in Summa eine stark malerische und weniger struktive Haltung des Kunstgewerbes.

Deutlich aber sieht man zwei Linien durch die jetzige Dänenkunst laufen: eine mehr männliche und eine mehr weibliche; eine mehr harte, wuchtige, konzentrierte, mit straffen Rhythmen und starken Akzenten, und eine mehr weiche, zarte, zu breitem Reichtum neigende; eine mehr tektonische, monumentale, und eine mehr malerische, dekorative; eine mehr epische und eine (den Freunden dänischer Literatur wohl besonders ver-

HEINRICH ÜBERBACHER MARMORGRUPPE

Für das Familiengrab Georg Oetling am Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg. 1897

HEINRICH ÜBERBACHER ST. VINCENZ VON PAUL

Fassade des Vincentinums in München
Kalkstein. 1903

ständliche) mehr lyrische. Historisch geht zunächst die erstere der letzteren voran, als die mehr urwüchsige, gegenüber der mehr erworbenen. Viborgs Dom reicht ja in die Reste der Wikingerzeit zurück. Aber selbst die klassizistische Mode um 1800, die dort stark wirkte, stand jener ersten Linie nahe; die dann auch dort kommende mittelalterliche Historik begünstigte sie ebenfalls, gab aber durch ihre Bevorzugung der malerisch-flächenhaften Romanik doch auch der zweiten Linie Bewegung; und das »Malerische« der Gegenwart ist international geworden. Aber daß dann von diesem aus, nicht etwa vom Architektonischen aus — wie zumeist bei uns —, das Kunstgewerbe erneuert wurde, und daß dieser Zug nun auch wieder zum straffen Tektonischen der ersten Linie zurückführte: das war hier reizvoll zu sehen, von der unsagbar duftigen Bemalung des Kopenhagener Porzellans mit seinen schlichten weichen Umrissen angefangen, bis zu den Kraftproben auch in kleinsten Metallarbeiten.

Die Architektur selbst hat keineswegs das Struktive zugunsten des Malerischen aufgegeben, wie mehrere Säle mit zahlreichen Photos zeigen. Nur die Innenarchitektur ergeht sich wieder von schiffsschnabelartiger Wucht bis zur Lyrik unklarer Profile. Jedenfalls darf der Architekt C. Brummer (geb. 1864) auch um seiner Verdienste für die Ausstellung willen genannt werden. Joachim Skovgaard, der ganz entschieden der ersteren Linie angehört, hat samt seinem (auch plastisch tätigen) Bruder Niels Skovgaard weltliche Dekorativmalereien und erst recht mannigfaches Kunstgewerbliche gearbeitet. Nahe kommt ihm an künstlerischer Bedeutung und noch mehr an historischer Wirksamkeit Thorvald Bindesböll (1846—1908), Architekt und allseitiger dekorativer Zeichner, Sohn des Erbauers vom Thorwaldsen-Museum, der Hauptvertreter der nordischen Wucht, und zwar auch in der Keramik.

H. ÜBERBACHER BLUMENMÄDCHEN
1893

Diesen beiden Großnamen dänischer Kunst tritt als allseitiger, aber doch vorwiegend malerischer Künstler J. Willumsen (geb. 1863) zur Seite, der Hauptschöpfer des Ruhmes, mit welchem die Porzellanfabrik Bing & Gröndahl seit 1900 der besonders seit 1889 berühmt gewordenen Königlichen Porzellanmanufaktur gleichkam, im Plastischen so bedeutend, wie diese im Koloristischen. Die beiden Maler Harald Slott-Möller (geboren 1864) und seine Frau Agnes (1862) finden wir ebenfalls in verschiedenen Kunstarten (Schmuck, Fayence, Buchkunst) wieder. Bildhauer, wie Niels Hansen-Jacobsen (geb. 1861) und Niels Georg Henriksen (geb. 1855), leisten in kunstgewerblichen Modellierungen Eigenartiges.

Schwer trennt man sich von der Fülle technischer Spezialitäten im Metallschmuck, für den Georg Jensen (geb. 1866) eine originelle Behandlung durch Kombination von Silber und farbigen Steinen geschaffen hat, dann im Buchhandwerk, für das ein eigener Verein wirkt, und das durch die Verdienste von Lorenz Frölich (1820—1908) und von mehreren vorgenannten Künstlern, sowie von dem Buchbindermeister Anker Kyster (geb. 1864) bereits weithin dänischen Ruhm getragen hat, und endlich in der Textilkunst. Hier haben Frauen wohl noch mehr geleistet, als es sonst in dieser Technik der Fall ist, und haben wohl auch zur lyrisch-malerischen Linie beigetragen, mit Verwertung von mittelalterlichem Flächenstil. Reichfarbige Stickereien, auch in Metall, von Ida Hansen (geb. 1845) und von Klara Waever (geb. 1855) ragen hervor; und ein Verein für volkstümliche Nadelarbeit will die altheimische Volksnäherei neubeleben.

ALTSPANISCHE MALEREI IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Von FRANZ WOLTER

Nur selten kommen zu uns hervorragende Kunstwerke Spaniens aus dem 15. bis 18. Jahrhundert und selbst wenn wir die vortrefflichen spanischen Bilder in unserer Alten Pinakothek betrachten, so erhalten wir keinen vollen Aufschluß über jene großen Meister, die heute im Munde aller Kunstliebhaber und Kenner sind. Will man Velasquez, Goya oder Greco kennen lernen, so muß man sie in Spanien sehen; dort werden sie erst in dem hellen Lichte erstrahlen, das die Kunstgeschichte über sie ausgebreitet hat. Es war daher zu begrüßen, daß die rührige Firma Heinemann die teilweise schwer erreichbaren Kunstwerke altspanischer Meister in klarer Übersicht dem kunstfreundlichen Beschauer vorführte. Man glaubt, wenn man den geschmackvoll angeordneten Oberlichtsaal betritt, in einen Saal des Louvre oder irgend einer Weltpinakothek versetzt zu sein, welche die Atmosphäre alter Ehrwürdigkeit besitzt. Manches wird dem Forscher klarer, zumal der glückliche Versuch gemacht wurde, eine kurze, wenngleich nicht lückenlose Entwicklungsgeschichte spanischer Kunst zu geben. Merkwürdig! Spanien hat eine ähnliche Bahn durchmessen wie Italien, die Niederlande und Deutschland. Betrachten wir die um 1430 aus Aragonien (?) stammende Madonna mit Kind, so denkt man zuerst an Siena. Den ganzen zarten Hauch der Malerei, das liebliche innige Empfinden in der Beziehung von Mutter und Kind könnte ebensogut ein italienischer Meister jener Zeit gemalt haben. Solche Erscheinungen in der Kunst, ganz merkwürdig einheitliche Auffassungen, sogar technische Ausführungen findet man bei allen Nationen, von den ältesten Zeiten an, ohne daß direkt gemeinsame Berührungspunkte vorlägen. Wir erkennen dies bei der alten Kunst um so besser, als uns die größere Zeitdistanz einen objektiveren Blick verleiht. Aber auch unser Kunstschaffen ist demselben Prozeß unterworfen, als die Tätigkeit des stets gleichgearteten menschlichen Geistes. Ebenso denkt man bei dem kastilianischen Triptychon (um 1470) in Komposition und Farbe an altdeutsche Kunst, wie bei dem wohl etwas temperamentlosen »Michael« an dieselbe Herkunft. Vollends steht das eindrucksvolle große Erlöserbild, welches dem Fernando Gallegos zugeschrieben wird, unter flämischem

HEINRICH ÜBERBACHER (MÜNCHEN) HERZ JESU (FRANZ. KALKSTEIN)

An der Hauptfassade des Vincentinums in München. Von 1903

Eindruck. Die großen Namen der van Eyck, Memling, Hugo van der Goes tauchen sofort vor unserem Geiste auf. Die ganze herrliche Auffassung des segnenden Heilandes mit der Weltkugel ähnelt der wuchtigen Gestalt des van Eyckschen »Gott Vater« am Genter Altar, obgleich der Brügger Meister strenger, monumentaler aufgefaßt hat. Die reiche, vergoldete architektonische Umrahmung ist wieder ganz spanisch. Gliederungen des Maßwerkes besitzen Gemeinschaftliches mit den Werken des genialen Bildhauers Forment. Auch der seltene Meister Carrillo, von dessen Schaffen wir bisher keine genauere Kenntnis besitzen, läßt sich in seiner Madonna mit dem Jesuskinde auf die Niederländer, oder noch eher auf die Franzosen zurückführen. Der Meister von Flemalle kann möglicherweise hier seine Kunst dem Spanier vermittelt haben. In der Art des Memling, aber nur rein äußerlich, dazu wesentlich später, erscheint ein männliches Porträt mit florentinischem Einschlag, welches dem älteren Berruguete zugeschrieben wird. Mit dem Triptychon Luis' de Vargas, schmerzensreiche Maria mit Stifterin, sind wir bereits über die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gekommen, wo der Einfluß der Renaissance mächtig zum Durchbruch gelangte. Haftet an den Flügelbildern, welche die Stifter des Gemäldes darstellen, noch das alte Kompositionsschema der altdeutschen Meister, so ist das Mittelbild, die Madonna, umgeben vom Strahlenkranz der Schwerter, vollständig in der neuanbrechenden Zeit empfunden in ihrer etwas repräsentativen Auffassung.

Hiermit schließt eigentlich die alte spanische Malerei in ihrer traditionellen kirchlichen Betätigung ab und wenden wir uns dem älteren Franzisko Herrera zu, der in einem großen Bilde eine Wahrsagerin mit ihrer Kundschaft schildert. Trotz der reichlichen Anwendung von schwärzlichen Dunkelheiten in den Schattenpartien erkennen wir, besonders in der Behandlung des Stofflichen, wie des Kleides der Wahrsagerin, große malerische Feinheiten, in ähnlicher Weise wie bei Juseppe de Ribera. Sein hl. Hieronymus gehört allerdings nicht zu den stärksten Leistungen. Dem jüngeren Franzisko Herrera erkennt man sofort in der ganzen Haltung wie Komposition und Farbe die enge Verwandtschaft mit Murillo an, nur berührt »Der kleine Muschelesser« durch die kräftige Farbengebung sympathischer als Murillo, der selbst nur mit einem kleinen Bilde, einer Szene aus der Geschichte Josephs vertreten ist. Monumental wuchtig kommt der Pater Anton Martin von Fray Juan Rizi zur Geltung. Wie die dunkle, mit dem Stab in der Hand dahinwandelnde Gestalt auf wolkigen Himmel gestellt ist, spricht von einer Kunst, die aus dem Vollen zu schöpfen versteht. Schwächlicher und sentimentaler gegen Rizi erscheint F. Zurbaran, der einen ähnlichen Gegenstand behandelt, den hl. Ignatius, wie er durch eine gebirgige Gegend wandelt. Der dekorativ egabte Eugenio Lucas, der auch von Goya viel gelernt oder angenommen hat, führt in seinem Aragonesischen Fest und der sonnig heiteren Volksbelustigung bei Madrid zu Goya und el Greco hinüber, die eigentlich heute im Mittelpunkte des Interesses stehen. Man hat bei beiden Künstlern heute mit mehr oder weniger Geschick versucht, ihren künstlerischen Wert zu verstärken, um Kapital herauszuschlagen. Wer sehen will, welch raschen Wandlungen die Schätzung von Kunstrichtungen und Meistern unterworfen ist, der vergleiche nur ältere Kunstberichte. Was war in den neunziger Jahren nicht Botticelli?! Und heute? — Es kommt hinzu, daß nicht allein ein einzelner Meister, sondern das Kunstschaffen einer ganzen Epoche, wenn es mit unserem modernen Geschmack oder Verlangen gemeinsame Berührungspunkte aufweist, wieder höher gewertet wird. Bei beiden genannten Künstlern trifft das zu, und wenn man nun ordentlich nachhilft, so ist es ja so leicht, da die Kunstbildung heutzutage allgemein und nicht gerade tief ist, zu suggerieren. Nur darf man nicht so weit gehen und einen Velasquez unter einen Greco stellen; das macht doch stutzig. Das eine ist erreicht worden,

HEINRICH ÜBERBACHER (MÜNCHEN) STUDIENKOPF (GIPS)

Vom Jahre 1902

die materiellen Werte so hoch zu schrauben, daß es nur noch Millionären gegönnt ist, sich in den Besitz von echten Theotokopuli (el Greco) zu setzen. Acht Stück dieses Malers, darunter zwei Kopien, von denen diejenige von Nelly Harvey »San Ildefonso« die weitaus künstlerischeste ist, offenbaren uns seine Stärke und seine Schwächen. Erstere liegt in der koloristisch leidenschaftlich hinsausenden Ausdrucksweise. Es sieht bei ihm alles hingeschrieben aus, mit wenigen Mitteln gemacht, ohne Spur von Mühe und Arbeit. Leicht und spielend, bis zur Übertreibung, soll auch ein modernes Bild erscheinen. Die prachtvolle, schon erwähnte Kopie von N. Harvey, die fast restlos den Meister in seinem stärksten Bilde wiedergibt, ist auch, was selten vorkommt, in Komposition, Aufbau und Verteilung der Farbmassen am glücklichsten, so daß wir in solchen Werken die Wertschätzung des Meisters begreifen können. Sonst jedoch ist dieser fa presto-Maler in seinen wunderlich barocken Formen manchmal geradezu unverständlich und man begreift tolle Verzeichnungen und Übertreibungen kaum; das Engelfragment ist dafür ein charakteristisches Beispiel in seiner ganzen Schrullenhaftigkeit. Ähnliche krause Formen trägt auch ein Bild, »Spanisches Sprüchwort« betitelt, während der kreuztragende Christus mit seinen zierlichen überschlanken Damenhänden, die nicht greifen und fassen können, schon etwas von allzu starken Willkürlichkeiten befreit ist. Schwärmerei spricht sich in dem hl. Franz von Assisi aus, der auf zerrissenem Wolkenhintergrund flott heruntergemalt, den echten Greco zeigt, mit seinen Beziehungen zur heutigen Kunst.

Eindringlicher, wenn auch ganz anders geartet, erscheinen die zwölf Werke von José Goya. Wir lernen ihn auf allen Gebieten schätzen, zumal in seinen Bildnissen, die grundverschieden untereinander sind und zum Teil einen zauberischen Reiz ausüben. Als Glanzpunkt der ganzen Kollektion kommt das lebensgroße Bildnis der Condessa de Altamira mit ihrer Tochter in Betracht. Schon von weitem beherrscht es den ganzen Raum mit seiner Leuchtkraft der Farben, die an die feinste Rokokokunst gemahnt, nur herber, ernster, tiefer. Geradezu meisterhaft sind die zarten Farben der Kleidung der Dame zu der Umgebung gestimmt: eine Harmonie in Weiß-Rosa-Grau. Im Gegensatz hiezu gibt er dann in

kräftigeren Tönen einen Conde de Tepas in Husarenuniform, in Schwarz-Grün-Weiß, ganz in kecken, robusten Strichen hingesetzt. Prächtig im Ausdruck ist dann weiter der »Joaquin Peralta« mit seinem verschmitzten Lächeln, der vornehm elegante Marqués de la Souvra oder das fein und duftig ausgeführte Bildnis einer Dame mit zierlichen Stirnlöckchen. Weit höher noch, zumal für ein Künstlerauge, stehen die Szenen des Alltagslebens, in denen der Maler sich gehen lassen konnte, wie er wollte. Mit einer fabelhaften Sicherheit gibt er den Eindruck eines Stiergefechtes wieder (El famoso Americano Mariano Ceballos), daß der Beschauer sich mitten in den Trubel der Volksmenge versetzt sieht. Hier lebt und prickelt alles, ohne bestimmt ausgeprägte Formen. Der Sinneseindruck in den zufälligen flüchtigen Bewegungen wird nunmehr vollkommen gelöst. Die rückwärtige Volksmenge besteht aus mosaikartigen Flecken und Pinselstrichen, aber die einzelnen Menschen sind dennoch da, es tritt für den Beschauer jenes spannende Erraten ein, an Stelle des bestimmten sachlichen Erkennens, ein Problem, das also schon vor mehr als 100 Jahren gelöst wurde und heute in der modernen Malerei Impressionismus genannt wird. Modern wie dieses Stiergefecht ist dann noch die in kühlere Töne getauchte Prozession und eine weitere Arenaszene, die alle mit dem oben genannten Werke, an Stelle der Form ein Empfinden und Erraten setzen, eine berechtigte Ausdrucksweise in Farben, die jedoch zuletzt auf eine Kunst der Oberfläche hinauslaufen muß.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Berichtigung. In der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für 1910 steht S. 20 zur Pauluskirche in Köln eine Bemerkung, die tadelt, »daß in den prächtigen Chor hinein Kinderbänke gestellt werden sollen«. Wir werden nun darauf aufmerksam gemacht, daß Herr Stadtpfarrer Enshoff an St. Paul in Köln den Gedanken, in das Chor Kinderbänke zu stellen, stets zurückwies und daß Bänke im Chor der St. Pauluskirche überhaupt nicht stehen. Der Erbauer der Kirche hat eine auf diese Sache bezügliche Äußerung nie und in keiner Form getan.

Wettbewerb Wriezen. Der Kirchenvorstand Wriezen beschloß die Ausführung des mit einem ersten Preis aus dem Wettbewerb hervorgegangenen Projektes »Deo optimo maximo« von Theodor Sohm-Darmstadt.

Wettbewerbsausschreiben für eine neue katholische Kirche in Sablon bei Metz. Die Kirche wird erbaut auf dem Viertel zwischen Kirch-Kapellen-, St. Bernhard- und Kreuzstraße. Zur Erlangung von Entwurfsskizzen wird ein öffentlicher Wettbewerb veranstaltet, zu dem sämtliche in Deutschland ansässigen Architekten zugelassen sind. Als Stil wird eine möglichst bodenständige Gotik des 13. Jahrhunderts festgesetzt. Die Baukosten dürfen den Betrag von 400 000 M. nicht übersteigen. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Bürgermeister Dr. Rech in Sablon, Pfarrer Meyer in Sablon, Generalvikar Wagner in Metz, Hochbauinspektor Druxes in Metz, Gemeindebaumeister Fröhlich in Sablon, Dombaumeister Knauth in Straßburg, Frhr. v. Schmidt, Professor an der Technischen Hochschule in München, Regierungs- und Baurat Dombaumeister Schmitz in Metz und Stadtbaurat Wahn in Metz. Es sind folgende Preise festgesetzt: Ein erster Preis zu M. 3000, ein zweiter Preis zu M. 2000, ein dritter Preis zu M. 1500. Außerdem sind M. 1500 vorgesehen zum Ankauf von drei weiteren Entwürfen zu M. 500.

München. Ergebnis des Wettbewerbs für eine plastische Gruppe vor dem Friedhofgebäude im östlichen Friedhof. — Es liefen 75 Entwürfe ein. Das Projekt »Kreuz« der Bildhauer Georg Müller und Christian Herrmann wird zur Ausführung empfohlen, vorbehaltlich der Vorlage eines umgearbeiteten Modells. Gleiche Preise zu je M. 500 erhalten Entwürfe von 1. Emil Manz und Georg Müller, 2. Alois Mayer, 3. Thomas Buscher, 4. Ludwig Dasio, 5. Joseph Kopp, sämtliche in München.

OTTO RICHTER (BERLIN) DER ABEND
Marmor

Würzburg. Für die Kirche in Grombühl-Würzburg ist ein Seitenaltar in Arbeit, an dem der Architekt Konservator Jakob Angermair, der Bildhauer Heinz Schiestl

Engelfigur in der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche in Liegnitz. Entwurf von Cyrill dell'Antonio, Ausführung von Fr. Elsner

und der Maler Prof. Kaspar Schleibner zusammenwirken. Den halbkreisförmigen Abschluß des dem hl. Joseph geweihten Flügelaltares, dessen Entwurf eine Schöpfung Jakob Angermairs ist, wird ein Relief von Heinrich Schiestl (Würzburg) schmücken. Die Malereien stammen von Professor Schleibner (München). Das Mittelbild stellt den hl. Joseph sitzend dar, wie er so bescheiden wie innig den auf seinem Schoß stehenden Jesusknaben hält, zu dem der kleine Johannes an der obersten Stufe des Thrones kniend aufblickt. Elisabeth und Zacharias flankieren diese Mittelgruppe, während ein auf der unteren Stufe sitzendes Engelkind seinem Instrumente sanfte, leise Klänge entlockt. Die Innenseiten der Altarflügel stellen die hl. Margaretha und den hl. Kilian dar. Bei geschlossenen Flügeln sieht man die feierlichen Gestalten des hl. Totnan und des hl. Colonat. — Der Altar wird Ende März aufgestellt.

Wettbewerb für ein Bismarck-Nationaldenkmal. Den 1. Preis erhielten Prof. Hermann Hahn (München) und Prof. Bestelmeyer (Dresden); je einen 2. Preis: Alfred Fischer mit Bildhauer W. Kniebe (Düsseldorf) und Architekt Franz Brantzky (Köln); zwei 3. Preise: Bildhauer Bernhard Bleeker mit Architekt Otho Orlando Kurz (München), sowie Prof. Richard Riemerschmid (München). Ferner erhielten eine Entschädigung von je M. 2000: Architekt Johann Miller und Bildhauer Richard Miller, beide in München-Pasing; Prof. Rich. Berndl-München; Architekt Oswald Ewald Bieber und Maler G. G. Klemm, beide in München; Architekt Hermann Bestelmeyer in Dresden, Bildhauer Hermann Hahn-München, Prof. Georg Albertshofer in München; Prof. Georg Wrba, Architekt Max Wrba und Maler Otto Gußmann, alle in Dresden; Bildhauer Ludwig Dasio und Prof. Friedrich von Thiersch, beide in München; und Bildhauer Ernst Pfeifer und Architekt Paul Pfann, beide in München.

München. Kunstmaler Ferdinand Nockher (Pullach) veranstaltete im Februar in der Kunsthandlung von Schmidt-Bertsch eine Ausstellung graphischer Werke, von Schwarzweißzeichnungen und Bildern.

Eine Ausstellung für Friedhofskunst veranstaltet die »Dürer-Gesellschaft« in Stettin vom 3. bis 25. Juni 1911. Wer sich dafür interessiert, ersieht das Nähere aus dem Prospekt, den die Geschäftsstelle (Stettin, Hauptfriedhof) versendet. Die Kommission, die über die Zulassung von Einsendungen entscheidet, ist im Ausschreiben nicht genannt. Schluß der Anmeldungen ist der 1. Mai.

München. Professor Fritz von Uhde starb am 25. Februar an den Folgen von Arteriensklerose. »Die Christliche Kunst« würdigte sein Schaffen wiederholt, so anläßlich seines 60. Geburtstages.

Secession München. Zur diesjährigen Frühjahrausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz wurden über 1500 Werke eingesandt; es ist dies die höchste Einlieferungszahl seit Bestehen der Secession. Erfreulicherweise geht mit dieser quantitativen Steigerung die qualitative Hand in Hand, so daß die Jury sich genötigt sah, zum ersten Male seit Bestehen der Secession von ihrem für das Ausstellungswesen maßgebend gewordenen Prinzipe des einreihigen lockeren Hängens abzusehen, um bei den verhältnismäßig kleinen ihr zur Verfügung stehenden Ausstellungsräumen die in großer Zahl eingelieferten sehr guten Arbeiten unterbringen zu können. Wie immer kommt auch bei dieser Frühjahrausstellung der Secession hauptsächlich Jung-München zum Wort, das sich mit äußerst frischen und verheißungsvollen Werken eingefunden hat. Die Schwarz-Weiß-Abteilung ist diesmal ebenfalls reichlicher, wie in früheren Jahren beschickt worden; neben jüngeren Künstlern sind Robert von Haug, Ferdinand Hodler, Max Liebermann, Adolf Adam Oberländer, René Reinicke, Paul Rieth, Hermann Schlittgen, Wilhelm Schulz, Heinrich von Zügel mit größeren graphischen Kollektionen vertreten. Am 3. März wurde die Frühjahrausstellung eröffnet.

ZU UNSEREN BILDERN

Die sachlichen Mitteilungen, die wir an anderer Stelle über die Abbildungen dieser Nummer gaben, bedürfen nur geringer Ergänzungen. Das Grabmal Wiedemann von Hoser (S. 178) ist an der Arkadenwand des Tölzer

Propheten am Orgelgehäuse der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche zu Liegnitz. Entwurf von Cyrill dell' Antonio (Warmbrunn), Ausführung von F. Wagner

Friedhofes angebracht. Hosers großer Kruzifixus S. 179 ziert das Vestibül des von Architekt Hans Rummel neu erbauten St. Marienkrankenhauses zu Frankfurt a. M. Er steht zwischen zwei großen Fenstern über einem sockelartigen, kräftigen und originellen Unterbau, von Zierbäumchen und Blumen umgeben. Der Grabmalentwurf S. 182 wird für den geistlichen Rat und Inspektor Wallishauser in Augsburg in Muschelkalkstein ausgeführt. Die Skizze zu einem Brunnen auf S. 192 ist für einen Klosterhof oder den Hof eines Erziehungsinstituts gedacht, würde auch in einem Landfriedhof prächtig wirken. Man wird kaum ahnen, in was für einem Zusammenhang die Grabmalskizze S. 194 und das ausgeführte Grabmaldenkmal S. 195 stehen. Dem Künstler war die Aufgabe gestellt, für das im schönsten Knabenalter infolge eines Unglücksfalles plötzlich verstorbene einzige Kind der Familie von Gundell ein Grabmal zu schaffen. Die erste Idee dazu sehen wir auf S. 194; hinter der Gruppe war eine schlichte architektonische Wand gedacht. Verschiedene künstlerische Erwägungen und Wünsche der Besteller führten Überbacher schließlich zu der Einzelfigur S. 195. Auf S. 198 schildert Überbacher, wie der Tiroler Held von anno 1809 es verschmäht, sein Leben mit einer Lüge zu erkaufen. Otto Richter (vergl. Abb. S. 205) schuf mehrfach auch religiöse Werke, von denen wir im V. Jahrg. S. 257, 272 und 273 einige Proben veröffentlicht. Cyrill dell'Antonio leitet zu Warmbrunn in Schlesien eine Holzschnitzerschule. Die auf S. 206—208 abgebildeten Arbeiten sind in der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche zu Liegnitz.

BÜCHERSCHAU

‚Das Bayerland. Illustrierte Wochenschrift für Bayerns Volk und Land. Herausgegeben von Archivrat Dr. Joseph Weiß. Verlag von Georg Müller, München.

Es ist überflüssig, über das Programm vorstehender Zeitschrift zu orientieren. Einerseits bringt dasselbe schon ihr Titel zum Ausdruck, anderseits hat sich die Zeitschrift in bereits 21 Jahrgängen allenthalben als »Bannerträgerin bayerischer Art und Sitte« bestens bekannt gemacht. Was uns veranlaßt, ihr einige Worte zu widmen, ist der erfreuliche Umstand, daß diese Zeitschrift, wo immer sie die Reize bayerischer Gegenden, Städte, Burgen und Klöster hell und warm beleuchtet, auch die heimatlichen Kunstschätze ans Licht zieht, auf ihre mannigfachen Schönheiten das Auge des Publikums lenkt und

MADONNA VON CYRILL DELL' ANTONIO
(WARMBRUNN) HOLZ

in dem Herzen unseres Volkes mit der Liebe zur Heimat wieder jenes naive, ungekünstelte, echte Schönheitsempfinden zu wecken sucht, das mit den originellen, ländlichen Kunstschöpfungen der »guten, alten Zeit« in den Museen schlummert.

Ws.

Gebhard Fugel, Die 14 Stationen des heiligen Kreuzweges. Vierzehn Aquarellgravüren mit erklärendem Text von Jos. Bernhart in sieben Lieferungen zum Subskriptionspreis von M. 12.— pro Lieferung. Verlag von Max Hirmer, München.

Welchem Künstler gelingt es wohl, Werke, die er in irgend einem, wenn auch kurzen Zeitabschnitte schafft, auf gleicher Höhe zu halten? Zu zahlreich sind ja die Einflüsse, die, sei es günstig oder ungünstig, auf seine Arbeit einwirken. Die Lösung jener Aufgabe aber wird geradezu gefordert von einer Reihe zusammengehöriger Schöpfungen, die künstlerisch und inhaltlich eine Einheit bilden und dazu bestimmt sind, dauernd in einem einzigen Raume nebeneinander Platz zu finden. In einem solchen Falle müssen die Darstellungen derart sein, daß sie die Wirkung des Raumes nicht stören, sich aber auch vom Raume nicht erdrücken lassen; der Maler bezw. der Plastiker hat die Aufgabe, zusammen mit dem Architekten ein künstlerisches Gesamtwerk zu schaffen, wobei den beiden ersteren in einer Beziehung der schwierigere Teil zufällt, da sie nach einem Gegebenen, dem Raume sich zu richten haben. Professor Gebhard Fugel erhielt den Auftrag, eine solche Aufgabe in einer der in der jüngsten Zeit in München entstandenen Kirchen, der von Schurr im Renaissancestil erbauten St. Josefskirche zu lösen. Die beiden Seiten des gewaltigen Raumes sind durch je sechs Nischen gegliedert, deren Hauptwand unter den hochangebrachten Fenstern durch Stuckleisten in Vierecke gegliedert und, wie das ganze Innere, weiß gestrichen ist. Die obersten, quergelegten Rechtecke und zwei gleiche an der Emporenwand wurden mit Gemälden der vierzehn Stationen des Kreuzweges ausgefüllt. Die Frage, ob der Künstler der ihm gestellten Aufgabe gerecht geworden ist, kann man fürs Ganze freudig bejahen, sowohl im Hinblick auf künstlerische Höhe und Gleichwertigkeit als auch auf Zusammenstimmung mit dem gegebenen Raume, so weit sie auf Rechnung des Malers kommt. Bei einer so hervorragenden Lösung der Aufgabe kann man leicht darauf verzichten, auf den einen oder andern episodenhaften Zug einzugehen, über den man verschiedener Meinung sein könnte, wie z. B. über die Figur des Knaben, welcher auf dem Bilde der Begegnung Jesu und Mariä der Mutter den schrecklichen Nagel vorweist und dadurch vielleicht von der ergreifenden Hauptgruppe ablenkt. Durchweg ist die Bildkomposition gut überlegt und fein abgewogen. So ist denn die Wirkung des Ganzen bedeutend; seine eingehende Betrachtung bildet ohne Zweifel einen hohen Genuß, erst recht dann, wenn man den ganzen Raum des Gotteshauses mit seiner architektonischen Auflösung, seinen Altären und den gleichfalls von Fugel gemalten Bildern des Chores auf sich wirken läßt. Die uns vorliegenden Reproduktionen vermögen immerhin, wenn auch natürlicherweise nicht die Wirkung der Originale, so doch eine gute Vorstellung von Fugels Können und seinen Leistungen in den Originalen selbst hervorzurufen, wozu der begleitende Text das Seine beiträgt.

A. Huppertz

C. DELL' ANTONIO ENGEL
Tonskizze für Liegnitz

GEORG RITTER VON HAUBERRISSER

Der berühmte Erbauer des Münchener Rathauses und der Münchener St. Paulskirche, Professor Georg von Hauberrisser, feierte am 19. März seinen 70. Geburtstag, zu dem wir ihm die herzlichsten Glückwünsche aussprechen. Näheres über sein Wirken werden wir später veröffentlichen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

Emil Böhm

BLICK AUF TITTMONING

TIZIAN ASSUNTA

Detail. Vgl. Abb. S. 211. Text unten

TIZIAN UND TINTORETTO

im Assunta-Saal der Akademie zu Venedig

Von Privatdozent DR. HUGO KEHRER, MÜNCHEN

Im verflossenen Herbst habe ich oft und lange in dem Assunta-Saal der Akademie zu Venedig geweilt, wo Tizians weltbekannte Schöpfung »Mariä Himmelfahrt« und Tintorettos »Markuswunder« von den kunstbedürftigen Reisenden genossen werden. »Genossen«, sagte ich; aber ist dies Wort an seinem richtigen Platze? Es ist psychologisch interessant zu beobachten, wie die Besucher, von der »Sala dei Primitivi« kommend, in dem kleinen, höher gelegenen Assunta-Raum ihre Schritte dämpfen, haltmachen, ein bißchen bewundern, wie »herrlich« und »entzückend« jener blondlockige, nackte Putto in den Wolken sei und sich in Kleinigkeiten verlieren, wie andere gravitätischen Schrittes vorbeiziehen, ohne auch nur zu ahnen, daß die größten Wunder italienischer Malerei zum Genusse bereit stehen. Was hat doch der Baedeker alles auf dem Gewissen! Ich habe viele und sicher nicht ungebildete Reisende im stillen beobachtet, als sie in scheinbar höchstem Eifer im »roten Buche« geschäftig die Gemäldenummer und den Malernamen aufsuchten und nach Feststellung dieser doch gewiß harmlosen Tatsache dem Bilde einen flüchtigen Blick zuwarfen, um befriedigt in den nächsten Saal einzutreten. Wozu überhaupt der Verbleib von solchen »Visitenkartensammlern«, wenn der Sinn für die formale Schönheit und die Begeisterung für das Große kaum im Keime vorhanden sind?

Nicht weil es da steht, ist das Bild ein Tizian, sondern weil es sein Stil ist. Darf ich raten, wie man den Assunta-Saal zu Venedig und damit überhaupt ein Museum besuchen soll? Man möge rechtzeitig zu Hause die besten Gemälde, die das Reisehandbuch allemal durch einen Stern kennzeichnet, aufschreiben und bei dem Galeriebesuche statt 200 Bilder im Fluge nur etwa 6—7 besehen. Es gilt, das Auge zu bilden. Wir stehen vor Tizians »Assunta« (Abb. S. 211).

Es gehören Ruhe und Sammlung zum Genusse, ein frisches, aufnahmefähiges Auge, das jeden Augenblick Neues entdecken, vom Kleinen zum Großen fortschreiten kann, um zu dem Gesamteindruck zu kommen. Es fällt zunächst auf, daß Tizians Komposition in dreifacher Einteilung nach oben sich entwickelt; unten die Gruppe der das Grab umstehenden, es vollkommen verdeckenden Apostel im dithyrambischen Schwunge; dann der Halbkreis brausend-geballter Wolken mit jubelnden Putten. In ihrer Mitte, ganz weit nach vorne gezogen, steht die alles überragende, monumental wirkende Figur der barfüßigen Madonna mit weit ausgebreiteten Armen und hochgehendem Kopfe, dessen Augen die Seligkeit schauen, und endlich ganz oben, im abschließenden Halbrund, die herabschwebende Halbfigur Gott-Vaters mit den Krönungsengeln. Es kommt durch diese Einteilung Klarheit in das Ganze und Kraft in das feierlich-festliche Gemälde. Ist diese Sehaktion vollzogen, so muß das Auge suchen, wie das Grundmotiv, das »Empor« dargestellt ist, diese Bewegung mächtig und weit von unten her ausholt. Der Blick saugt sich fest in der gewaltigen Rückfigur des Apostels, der die Ferse hebt, den Körper streckt, sein Haupt weit nach rechts hingeworfen hat dicht neben jenen Profilkopf, der auf der Schulter aufzuliegen scheint. Der muskulöse Renaissancearm ist hoch genommen, so weit es nur irgend geht. Um diesen Hauptjünger gruppiert sich die heilige Apostelschar. Jeder lebt in sich und mit dem andern kraft der Differenzierung. Es gibt keine Haltung und Stellung, keine Gebärde, die wiederholt wäre. Der von vorne gesehene Greis ist durch das unerhörte Wunder zurückgeprallt, das ist psychologisch analysiert; aber die psychologische Voraussetzung wird zur formalen Notwendigkeit. Der gleichsam nacheilende Hauptapostel gewinnt erst Halt und Kraft durch diese Sitzfigur. Jener muß stehen, damit der greise Jünger zurückgelehnt sein kann und umgekehrt. Der überirdisch schöne Kopf des jugendlichen Johannes ist dermaßen stark empfunden, daß es nicht leicht fällt, in der venezianischen Malerei Analogien zu finden.

Das in dem unteren Bildstück zum reinsten und vollkommensten Ausdruck gebrachte Motiv des »Aufwärts« erfährt nun in der Mitte eine weitere Steigerung. Hier zeigt sich die Hauptträgerin der Handlung: Maria muß im Äther höher hinauf, daher lagert sich breit der emporschauende Putto unter ihren Füßen, den Armgestus des Hauptapostels wiederholend; er hat Wolkenballen emporzuschieben. Der zweite Putto daneben stellt die Verbindung mit der Erde gerade noch her: so ist man über das zeitliche Verhältnis orientiert. Der massig-flutende und lobsingende Engelhalbkreis schließt ab in Höhe des Kopfes der Madonna. Keine Veränderung in der Bewegung, keine Verschiebung der Figuren wäre denkbar, es müßte alles zusammenstürzen, weil alles zusammen gesehen da zugleich konzipiert wurde. Es ist zu beachten, wie die Fliegefigur der Madonna um ihre Axe sich dreht, der vorn geschürzte Mantel an den Schultern zurückfällt, und der Unterteil des Rockes in schier wirbelnder Bewegung sich auslebt. »Der Ausdruck der Maria«, so sagt einmal Jacob Burckhardt, »ist eine der höchsten Divinationen, um welche sich die Kunst glücklich zu preisen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie atmet Seligkeit« (vgl. Abb. S. 209).

Wo gibt es Ruhe für das Auge, da alle Bildelemente von dieser einen rauschenden Grundtendenz erfüllt sind? Der Gott-Vater mit seinem zur Seite geneigten und gesenkten Kopfe schaut ja nach unten. Sein Blick begegnet sich mit dem der Jungfrau. Zwischen beiden Köpfen sucht das Auge nach einem Ruheplatz, zwischen Verklärung und Ewigkeit! Es wäre halbe Arbeit, hätte der Beschauer nicht der Farbe erwärmende Glut empfunden. Raffael hätte in Linienpyramiden den feierlich-festlichen Aufbau gebracht. Tizians Auge sieht malerischer, luminöser. Die Linie erteilt der Farbe das Wort. Drei Farbpyramiden leuchten auf, die das formale Problem der einheitlichen Lösung entgegenführen. Laut tönt an das Rot in der Tunika des Hauptapostels, im Gewande des Johannes tönt es fort, und bei der verklärten Gestalt Mariens klingt es aus.

Es ist die Frage zu stellen, ob in Wahrheit Tizians »Assunta« durch die Gott-Vater-Gruppe eine formale Bereicherung, einen künstlerisch-notwendigen Wertakzent erhalten habe, oder ob die Gesamtschöpfung nicht mehr an Konzentration gewonnen hätte, wenn das krö-

TIZIAN — MARIÄ HIMMELFAHRT

Vollendet 1518. Akademie zu Venedig. *Text S. 210*

GEORG ALBERTSHOFER HYGIEA
Am Rathaus zu München. 1907—1908

nende Stück in anderer Form komponiert oder gar weggefallen wäre! Der englische Maler und glänzende Kunstschriftsteller Stevenson hat das Krönungsmotiv als ein »Zuviel« getadelt.[1]) Vielleicht kann Tizian selbst die Antwort auf unsere Frage geben. Zwanzig Jahre später hat er das gleiche Thema im Dombilde zu Verona behandelt. Hier hat er ebenso wie Tintoretto, Paolo Veronese und Greco den Gott-Vater nicht mehr gebracht. Die Entscheidung dürfte nicht ganz leicht sein. Das Veronabild ist ruhiger gebaut und nicht auf das eine Grundmotiv hin so stark und klangvoll komponiert. Man könnte gegen Stevenson sagen, daß Tizian im venezianischen Bilde das »Empor« zu stark empfunden hätte, wenn nicht von oben her, aus dem beruhigenden Halbrund, eine Gegenwirkung herabgeströmt wäre. Anders gesprochen handelte es sich für den jungen Meister um den Bewegungsimpuls, der von unten nach oben hinbrausend sich entwickeln sollte; diese Dynamik mußte aber auf dem Kopfe der Madonna ausklingen, auf den deshalb Gott-Vater friedlich und still herabblickt. Tizian hat nicht die Unendlichkeit des Raumes darstellen wollen, wie der Genius Grecos mit seinem nervösen, über die Bildfläche hinhuschenden Pinsel.

Man kann endlich fragen, ob nicht in der »Assunta« zu wenig Luft und Perspektive seien, eine zu schwache Farbenmusik im Bilde erklinge!

Tintorettos »Sklavenbefreiung« (Abb. nach S. 216) bringt solchen Fragestellern die gewünschte Auskunft. Man wird sich bald über den geistigen Gehalt dieser Komposition klar geworden sein. Daß die nackte, bildeinwärts gelegte, stark verkürzte und reich beschattete Figur gemartert werden sollte, und das Befreiungswunder im letzten Augenblick durch das plötzliche überirdische Erscheinen des heiligen Markus sich vollzog, ist bald begriffen; ebenso, daß der Mann hoch oben auf dem Throne den Befehl zur Urteilsvollstreckung gegeben hat. Aber wie die Form des Inhalts lautet, ist die Hauptfrage. Ich saß viele Stunden vor dem Bilde. Es gehört zu denen, die fortgesetzt neue Rätsel aufgeben, und denen man mit stets kräftigerer Liebe und innigerer Sorgfalt nahen muß. Das Bild ist schwer zu verstehen, »so schwer wie eine Fuge von Bach«, raunt mir eine in Andacht versunkene Amerikanerin vom Lehnstuhl neben mir zu.

Wenn die Mittagssonne von Venedig ihr goldwarmes Licht über den Assunta-Saal ausgießt, fängt jedes Teilchen an zu funkeln wie Edelgestein, dann wähnt man, die südländische Sonne strahle selbst aus der Leinwand heraus. Es gibt nicht viele Meisterwerke der Renaissance, in denen bei solcher Farbenmannigfaltigkeit eine gleich kräftige Farbeneinheit erreicht wäre! Hippolyte Taine hat das Markuswunder für das größte Werk der italienischen Malerei erklärt, und Rubens hat viel nach ihm studiert. Worauf kommt es an? Wo liegt der Sklave, und wie ist die innerlich-aufgewühlte, lärmende und andäch-

[1]) Angesichts der wunderbar einheitlichen Gruppierung eine recht befremdliche Anschauung. D. R.

In der St. Paulskirche zu München (Marmor)
Text S. 231 o o o o o

GEORG ALBERTSHOFER
DER HL. GEORG (1904)

GEORG ALBERTSHOFER THOMAS VON AQUIN GEORG ALBERTSHOFER HL. VITUS

Marmorfiguren. Vgl. Abb. S. 215. Text S. 231

tig-schweigsame Menschenmenge gruppiert? Ohne das Diagonalprinzip kann Tintoretto kein Bild bauen. Die beiden Diagonalen ziehen vom hohen Säulenpostament und von der rechten Bildecke heran und treffen zusammen, wo die Beugefigur zu Füßen des Sklaven erscheint, an dem Punkte, da der Blick zu dem mit Vehemenz herabstürzenden Heiligen heraufeilt. (Man beachte dessen Kopf mit dem doppelten, nach oben und unten blickenden Gesicht.) Der Vollzieher der Todesstrafe muß in dem Bildzentrum seinen geometrischen Platz haben: jene Rückfigur, die den zerbrochenen Hammer mit hochgehobenen Armen dem thronenden Prätor entgegenhält. Tintoretto hat also auf die Wirkung des Vorganges den Akzent gelegt. Die rechte Diagonale der Sitzfiguren muß lockerer sein, sonst wäre diese Bildhälfte zu stark belastet.

Es bereitet großen Genuß, das kompositionelle Vielerlei »abzutasten«, zu entdecken, wie die Figuren im Hell und Dunkel, je nach Nähe oder Ferne, in den Raum hineingestellt sind, bis sie gleich Schattenbildern an der Gartenfassade verschwinden, wo auf hoher Ballustrade zwei rein impressionistisch gesehene Orientalen herabschauen.

Es eile der Blick vergleichsweise zu Tizian hinüber. Welche Gegensätze drücken sich doch aus! Laut spricht bei Tintoretto jedes Motiv – für sich und im ganzen. Es ist stürmischste Bewegung in der Masse; die Körper sind viel plastischer gebildet, und die Farbnuancen sind unendlich reicher und

RECHTER SEITENALTAR IN DER ST. BENNOKIRCHE ZU MÜNCHEN
Entwurf von Romeis, Figuren von G. Albertshofer. Text S. 231

mannigfaltiger. Man schreibe sich einmal die wiederkehrenden Farbtöne wie Noten auf das Papier! Nicht in Tizians Farbpyramiden klingen die gleichen Töne zum vollen Akkord zusammen, sondern in der bewegten Linie, in der Kurve. So erklärt sich das Flutende, das leidenschaftlich Aufbrausende in diesem revolutionären Bilde.

Es ist noch viel »hineingeheimnist« in die Komposition, Verkürzung und Zeichnung, in Farbe und Licht, in die grünlichen und schwärzlichen, räumlich-plastisch wirkenden Schatten. Wir können an dieser Stelle nicht mehr davon reden.

Ich meine bei solcher Betrachtungsweise bedeutet der Besuch des Assunta-Saales einen fast unvergleichlichen Genuß für den kunstliebenden Reisenden. Nicht durch eine erdrückende Fülle von gegenseitig sich bekämpfenden und tötenden Impressionen wird das Auge matt und entkräftet. Es ist im Gegenteil frischer, reicher und glücklicher geworden.

Wie im Traume treten wir hinaus in die Wirklichkeit. Ein unendliches Wonnegefühl durchwärmt unsere Seele. Die überirdisch-schönen Augen der gen Himmel eilenden Madonna schauen uns noch an. Flimmernd-

GEORG ALBERTSHOFER — STOBÄUSBRUNNEN IN REGENSBURG

Vom Jahre 1909. Text S. 232 f.

goldenes Licht ergießt sich über die leise flüsternden Wasser der im Mittagsglanz schlummernden Lagunenstadt.

Aus den Höhen einer anderen Welt dringt die Botschaft an unser Ohr:

»Selig im Glauben
Selig in Liebe.«

DIE ALTEN INNUNGEN UND DIE NEUEN ORGANISATIONEN IM BAUGEWERBE

(Schluß)

Eine nicht mindere Urkunde wie die der Maurer ist die der Zimmerleute aus dem Jahre 1439. Diese ist gleichfalls in Schweinsleder geheftet und auf Pergament geschrieben. Aus dieser geht hervor, daß der Zimmermeister als Sommerlohn 28 Pfennig und der Knecht 24 Pfennig, im Winter 24 und 22 Pfennig erhielt. Ferner wird der Beginn der Arbeit im Sommer auf 5 Uhr, im Winter auf 6 Uhr festgesetzt.

Der Urkunde folgen weitere Münchener Zusätze von 1488—1537. Endlich wurden diese 1646 unter dem Titel

»Sätz und Ordnung
des Handwerks der ZimmerLeith
in Churfürstl. Haubt Statt
München erneyerth Anno
1646.«

verbessert und revidiert.

Aus diesen umfangreichen und interessanten Zunftsätzen, die sich, wie schon bemerkt, oft ins Kleinliche verlieren, lasse ich die bemerkenswertesten folgen:

»Es haben Inner vnnd Außer Rath der Stat München geordennt gesatzt vnd den Zymerleuten die hienach geschriben Sätz geben sich darnach zu halten, vnnd die nicht zu überfaren. Vnd doch alweg auf aines Rats widerrueffen die auch zu meren oder zu mynderen.

Item ain Rath hat geordnet vnnd gesatzt das sich der Zymmerlewt Sumerlon iarlichen soll anheben zw sannd Peters Kettenfeyrtage vnd soll werden biß auf sannd Gallentag vnnd in der Zeyt soll man ainen Maister geben Acht vnd zwaintzig pfennig, vnd ainem gueten khnecht viervnndzwaintzig pfening. Dann von sand Gallentage biß auf sannd Peterstag soll man ainem Maister zw Winntterlon viervnnd zwaintzig pfenning geben, vnnd ainem gueten knecht XXII pfenning vnnd ainem lernknecht darnach er khan arbaytten.

Es sollen auch hinfuro die suppen vnnd alle schanckung ganntz vnnd gar abse ynbey Raths straff, vnnd ist derhalb der allt satz die suppen belanngennd ganntz außzethuen beuolchen. Actum Pfintztags den Siben-zehennden tag Aprilis Anno XXXVIIII.

Item ain Rath hat auch geordnet vnnd gesetzt, Allso ob ain Zymerman das Handwerch khauffen, vnd hie heuslich mit eelichem wesen sitzen wollt, das derselb allsdann vor Burger-

Tintoretto

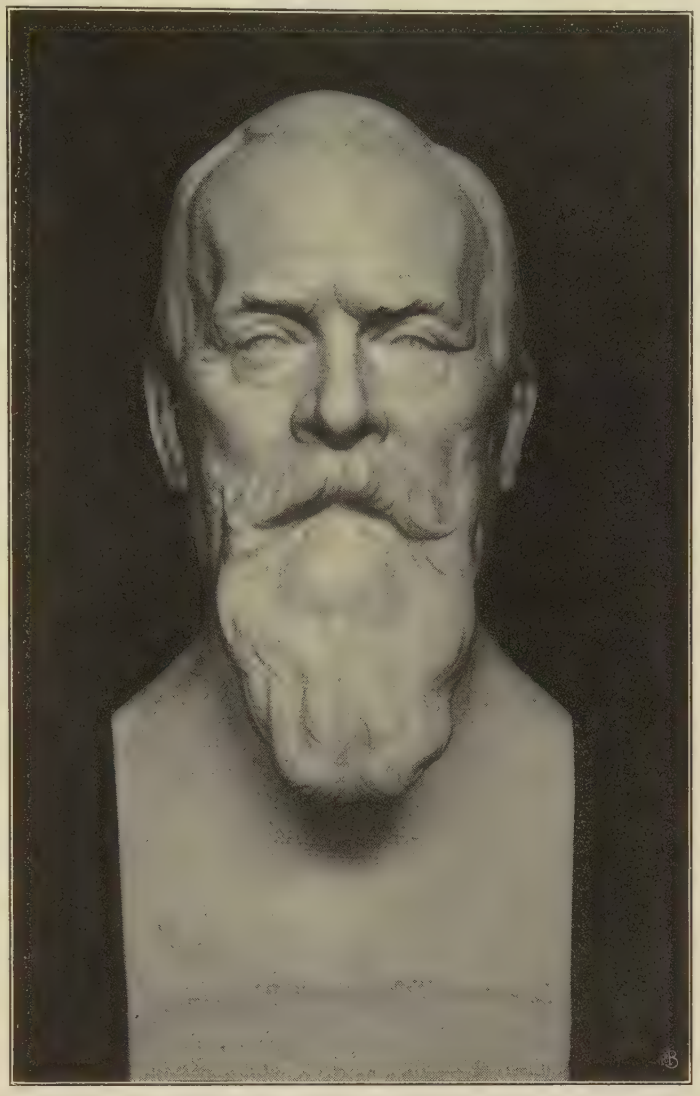
Venedig, Akademie

Der hl. Markus befreit einen Sklaven

recht hie hab, vnnd hab der Stat gnueg thon Vnnd soll in des hanndwerchs puchsen geben zwelff schilling pfenning vnd drey pfund wachs vnd des hanndwerchs knecht vier pfenning. Er soll auch vnnd ain yeder des Hanndwerchs der hie nit Burger ist ainen brief pringen von dannen Er burdig ist, das Er eelich geboren vnnd wol geleunt sey, vnnd sich erberlich gehalten habe.

Item es hat ain Rath auch gesatzt, Das nun hie zw Munchen khain Zimmermann an Maisterstat soll arbaitten . Er sey dann Burger vnnd hab aigen rauch, vnnd ain eelichweib, oder Er sey ain Wittiber, vnnd das er nit an der vnstet sitze, vnnd habe auch seine maister stuckh nach des Hanndwerchs furgeben gemacht . Vnnd wenn Er die auch allso gemacht hat, vnd die maister erkhennen mogen, das er mit den stuckhen bestee, So sollen allsdann die Vierer des Hanndwerchs mit demselben für ainen Rat khomen, ainen Rathe allenthalben zu vnntterrichten, vnnd lasset man Ine dann angeen. Ist Er dann ain gesell hie gewesen vnnd hat sich vormals einkhaufft, so soll Er dann noch ainem hanndwerck vier schilling pfenning in des Hanndwerchs puchsen vnnd nicht zu uertrinkhen geben.

Es sollen aber alle maisters Sönne vnnd töchter all die recht haben, die Ir Vatter vnnd Mueter die Burger alhie gewest, gehabt haben.«



G. ALBERTSHOFER PRINZREGENT LUITPOLD
Universität in München. 1909

Von besonderem Interesse ist folgende Stelle:

Item vnnd ob ainer aines maisters tochter, oder wittibe name dye hie burgerin ware, So ist er deß burgerrechten, vnnd des gellts in die puchsen vertragen, Nimbt aber ainer hie aines Burgers tochter, oder Wittibe, der nit des hanndwerchs ist, so ist Er allain des Burgkrechten vertragen, vnnd das annder soll Er alles in des Hanndwerchs puchsen aufrichten.

Item es sollen auch die Zymmerlewt zw kainer Zeit Im Jar aus ir puchsen nichts vertrinckhen, noch zeren, dann ain halb pfundt pfenning zw dem Newen Jar, vnnd sechtzig pfenning wenn ainer einkhaufft . das ist von ainem Rath zugelassen, Martini Ime LXXXVIII . Jare.

Item es sollen auch all ainigung absein, vnnd sollen auch fürpas vnntter Ine nichts gepieten, setzen, straffen, noch pesseren vmb khainerlay sach noch schulde wie die genannt ist, an aines Raths wissen willen vnnd haissen wanne ain rath im sollichs selber vorbehalten.

Item Sy sollen auch Ir Hanndwerch von kainer ainigung wegen zw ainannder beschickhen, sunder nur allain von ausweysung wegen ir Satz.

Item wäre auch ob die gesworen Vierer oder yemanns annder Irs Hanntwerchs Inndert arbaitt funde die vnnttrewlich oder vnredlich gemacht ware oder sonnst erfuren,

G. ALBERTSHOFER HIRSCH (BRONZE)
Im Baron Hirschbergschen Schloß Haarsee bei Weilheim

das wider den Rath, oder wider die Stat wäre das sollen sy für ainen Burgermaister, oder ainen Rath bringen, vnnd das nicht verschweigen.

Ain Newer satz.

Item auf das hinfuro in diser loblichen Stat durch prunst destminder schadens, oder verderbens enntstee, haben die Herren von Innerem vnnd Außerem Rath, von gemains nutz vnd notturfft wegen armer vnnd reicher, furgenomen, geordennt vnd gesatzt, Das Zymer weder heuser noch stadl von newem aufrichten noch pawen, vnd sollen auch die Zymerleut der bemelten hultzein pewe alhie kainen mer machen, zymeren, noch aufrichten bey schwarer ratstraff. Actum vnnd der satz ist geschafft einzeschreyben auf widerrueffen an Mitwoch in den Pfingstfeyren Anno 1494.

Aber in aller annderen arbeit, welche den Kistelern vermög Irer satz, ze machen gepurt, vnnd zwgelassen ist, sollen die Zymerleut den Kistleren auch gleichfalls, vnnd herwiderumb die Kistler den Zymerleuten, an aller arbait die Ires werchs, vnd inen, nach aufweysung Irer satze ze machen zugelassen ist. Vnnd allso yn ain Hanndwerch dem annderen zw nachtaill abbruch vnnd verderben nit eingreiffen, alles auf aines Ersamen Raths widerrueffen, vnd verpösseren, Actum an Freytag den dritten tag May Anno ꝛ XXXII.«

Den Schluß bildet folgender Satz:

»Eines Ersamen Raths ernstlich maynung, vnd willen ist, das die, so auf dem Zymerwerch in Wintterszeiten alhie Ir vnnd der Iren vnnterhalt suechen, das die zw Somerszeitten, wenn die arbait genöttig ist auch alhie bey gemainer Stat mit Irer arbait beleiben. Welche aber auff das lannd hinaus lauffen, Ir weib vnnd khind hie lassen werden, oder nit, die sollen durch die Vierer ainem Ersamen Rath angezaigt werden, vnnd will alsdann ain Ersamer rath dieselben hinfuro allhie nit arbaiten noch furderen lassen, auch Ine weib vnd khind nachschickhen. Actum Mitwoch den VII. tag February Anno ꝛ im XXXVII mo«.

In Bezug auf das damalige Leben bilden die Sätze von 1646 besonderes Interesse. Dieselben jedoch hier wiederzugeben, würde zu weit führen. Den Eidpassus will ich doch noch folgen lassen:

»Der Vierer soll schwören, das er diser Churfrsstl. Haubt Stat Säze, die ihm und dem Handwerch anvertrauth und bevolchen sindt in gebürend fleißiger obacht nemen und darob halten wölle, daß solche Säz gehalten und nit überfahren werden und daß er khain Handwerch zusammen beruefen lasse, dan allein wegen ausweisung der von einem Ersamen

Rat dem Handwerch gegebene Säz noch bei solchen Zusamenkhonfften etwaß anderß oder mehrerers alß waß des Handwerchs Säz betrifft, handle und außtrage in allweeg aber darob sein wölle, damit ein Handwerch ainicher Zusamenkonfft oder Handlung, ohne Beysein und Zuthuen der Deputisten aus dem Rath, sich im ringsten nit anmassen . etc. Unsern Gnedigsten Landesfürsten und Herren oder gemaine Stat were und darauß ainicher Schad oder Unheil entstehen möchte, daß er in solches in gehaim bei vorermeltem Rath oder doch wenigest bey dem Herrn Bürgermeister im Ambt anbringen und nit verschweigen wolle . Treulich und ungeheurlich.«

Im wesentlichsten habe ich auch die Zunftsätze der Zimmerer hervorgehoben. Im städtischen Archiv befindet sich eine Urkunde, woraus zu ersehen ist, daß der Zimmermeister Heimeran, der seit 1470 am Bau der Frauenkirche zu München tätig war und den mächtigen Dachstuhl aufschlug, Zunftmeister dieser Innung war.

Zwischen Schreinern und Zimmerleuten scheinen öfters Streitigkeiten gewesen zu sein, weswegen immer von neuem die Sätze geregelt werden mußten.

Zimmerleute durften keinen Türstock oder Türgerüst verkleiden, keine Verdachungen oder Tragsteine zu einer Tür machen und auch keine eingefaßte Tür mit Füllungen herstellen. Auch durfte der Zimmerer keinen Stab noch profilierte Leisten machen, sondern nur »von ainerley Holzfarb« arbeiten. Fenster jedoch durften sowohl Zimmerleute wie Schreiner herstellen. Bei einem ausbrechenden Brande waren die Zimmerleute verpflichtet, zur Brandstätte zu eilen und an dem Rettungswerke sich zu beteiligen.

Die Bestimmung über den Besuch des Gottesdienstes ist bis 1797 beibehalten und besonders anbefohlen für: Neujahr, den Tag des heiligen Joseph, Ulrich und Andreas, bei den P. P. Augustinern und sodann auf dem äußern Gottesacker am Sonntag nach uns. l. Frauen Himmelfahrt. Teilnahme an den Prozessionen und Begräbnissen war gleichfalls unbedingt geboten.

Die alte Innung der Zimmermeister besteht unter dem Namen: »Zimmermeister-Genossenschaft« noch heute. Dieselbe übernahm, wie mir Krefft mitteilt, das Vermögen ihrer Vorfahren, verwaltet dasselbe fort, zahlt die seinerzeit beschlossenen Unterstützungen weiter und ist der Hauptsache nach lediglich als stiller Wohltäter im Kreise der Berufsgenossen, der Gesellen und deren Angehörigen tätig

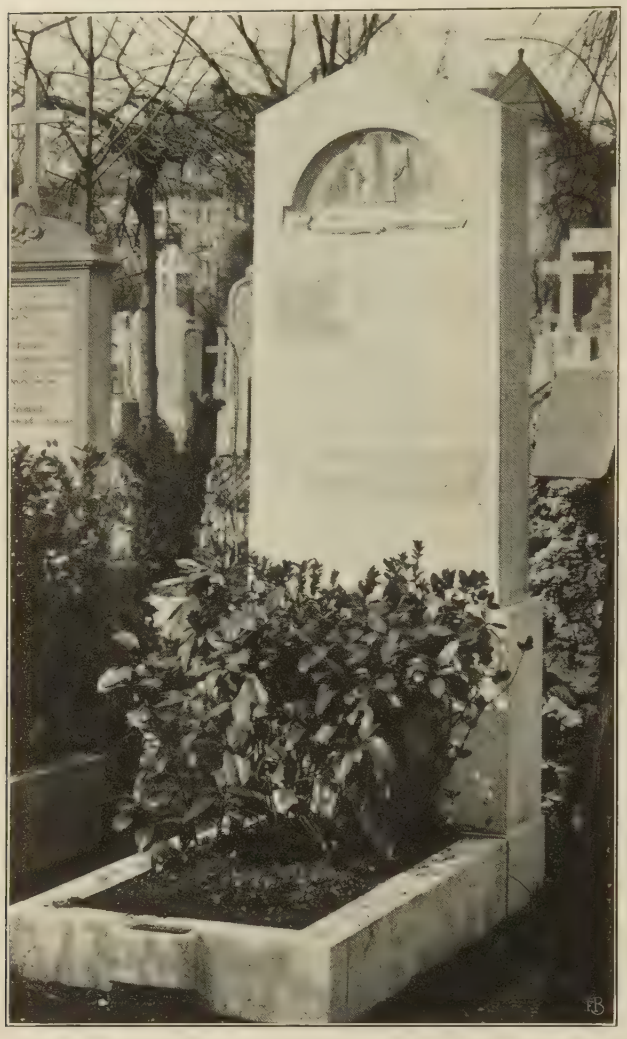
Wenn gleich bei den Sätzen der Maurer

G. ALBERTSHOFER SEB. KNEIPP

Denkmal in Wörishofen. 1901.

von 1488, wie früher bemerkt, die Steinmetzen eingefügt sind, so daß also daraus zu schließen ist, daß die Satzungen für beide Gewerbe die gleichen waren, so findet sich doch unter den alten Papieren der früheren Innung der Steinmetzen eine Urkunde, die das Gegenteil vermuten läßt. Diese heißt:

»Der Steinmetzen Bruderschafft Ordnungen und Artikel / Ernewert auf dem tag zu Straß-



GEORG ALBERTSHOFER GRABDENKMAL
Im alten nördlichen Friedhof zu München. 1905

burg auff der Haupthütten / auf Michaelis / Anno 1563.«

Die Urkunde, auf Büttenpapier gedruckt, enthält eine Reihe von Verordnungen und Unterschriften, die in der Münchener Bauhütte gearbeitet haben. Dieselben beginnen von 1575 und enden 1863. Das Buch ist, wie Krefft meint, mit den Sätzen der Münchener Bauhütte jedenfalls von der Haupthütte in Straßburg überwiesen.

Daß die in demselben enthaltenen Vorschriften in München Gültigkeit hatten, geht daraus hervor, daß diese in gleichem Wortlaut auch in Abschrift vorhanden sind und die Richtigkeit dieser Abschrift unter 4. Februar 1776 und ferner am 5. Juli 1821 von der Münchener Behörde beglaubigt ist.

Eine noch ältere Urkunde vom Jahre 1498 ist in der Größe von 77—81 cm auf einem Blatt Pergament geschrieben und vom Notar Cornelius Vogel in Straßburg unterfertigt. In der Mitte befindet sich der gleiche Siegelabdruck des Kaisers Ferdinand und links davon die von Vt. Söld gez. Unterschrift (Ferdinand). Ich lasse anbei die Schlußsatzung folgen:

»Unnd uns daruf diemuettiglich ungeruffen uns gebetten, das wir als Römischer Kaiser solch ordnung, verainigung unnd pflicht unnd obberüerts unseres lieben Herren und Anherrn Kayser Maximilianus — regierte von 1495—1519 — Confirmation und Bestettigung brieff darüber ußgangen inn allen unnd jeglichen puncten, Artikeln, Inhaltungen, mainungen unnd begreiffungen zu confirmiren und zu bestellen gnediglich geruehten.«

Weitere Forschungen ergeben, daß laut Verordnung Kaiser Maximilians um das Jahr 1500 alle deutschen Bauhütten der Haupt-Steinhütte in Straßburg unterstellt waren, eine Art Freimaurerorden mit eigentlichen Sitten und Gebräuchen bildeten und ihre eigene Gerichtsbarkeit, Erkennungszeichen, Handwerksgrüße usw. hatten.

Das Spezialgebiet des Bauhüttenwesens Deutschlands werde ich in einem späteren Artikel eingehend beleuchten.

Einen Blick auf Augsburgs Bautätigkeit beziehungsweise die Lohnverhältnisse der Renaissance daselbst seitens des Rates der Stadt an den bekannten Stadtwerkmeister Elias Holl will ich noch folgen lassen.

Holl streifte bekanntlich in seinen Bauten den letzten Rest mittelalterlicher Tradition von sich ab und baute im Stil der italienischen beziehungsweise deutschen Renaissance. Nachfolgende Stellen sind den Mitteilungen des verdienten Elias Hollforschers, Wilhelm Vogt, entnommen.

Ein halbes Jahr nach der italienischen Studienreise ließ ihn »der ältere Bauherr« (etwa Vorstand des städtischen Bauamtes) Mathäus Weiser rufen und übertrug ihm an Stelle des alten Stadtbaumeisters Jacob Erschay den Wiederaufbau des abgebrannten Gießhauses unter ehrenvollen Bedingungen. Holl ging frisch ans Werk »in Gottes Namen!« und errichtete gleichfalls das Beckenhaus am Perlach. »Meinen Herren hat dieser Bau wohl beliebt und sein mit mir gut wohl zufrieden gewesen und haben mir 250 Gulden verehrt umb wegen der mühsamen Gesimbs, so auf welsche Manier daran und viel Mühe ge-

kostet« schreibt Holl. Alsbald wurde Holl zum »gemainen Stadtwerkmeister« an Stelle des überlebten Erschay ernannt, weil derselbe den Neubau eines Zeughauses verständig versehen hatte. Holl nahm den Neubau nach sorgfältiger Überlegung und das neue Amt im Bewußtsein seiner Leistungsfähigkeit an, nicht ohne höhere Forderungen zu stellen. »Ich bracht bald meine Antwort, daß ich mich umb ein solches (wie Erschay) nit einlassen könnte: ich getraute mir viel ein mehreres unter gemeiner Bürgerschaft zu verdienen und mit Bauen zu gewinnen.«

Der Rat verschloß sich der Einsicht nicht, daß Holls Leistungen zum mindesten hinter seinen Ansprüchen nicht zurückblieben und bewilligte sie: »machten mir in Gottes Namen die Bestattung: jahrlich in 4 Quartal eingetheilt, 150 fl., jedes Quartal 37½ fl. für Hauszins und Rockgeld samt den 12 Klafter Holz und die Kalchtauflen, so das ganz Jahr aus dem Oberland kommen und in meiner Herren Kalkhütten geliefert werden: item alle Wochen einen ganzen Gulden, wie den andern Werkleuten; habe auch im Jahre zweimal Fisch als 6 M. Karpfen und 5 M. Forinen. So kann ich auch jederzeit zween Lernknecht haben, welche ich umb das halb Wochenlohn das Handwerk lerne. Habe also in Gottes Namen mein Dienst angetreten.« Diesem Profanbau reihte sich noch in seinem ersten Amtsjahr ein kirchlicher an, indem er den Auftrag des Umbaues des Kirchenturmes von St. Anna ausführte, worauf der Perlachturm und endlich sein größtes und bedeutendes Werk, das Rathaus, folgte. Letzteres wurde 1615 bis 1620 erbaut. Nach Vollendung schreibt er: »Meine Herren haben mir wegen dieses Rathhausbaues, weilen er, Gott Lob, so wohl aufgeführt und gerathen, einen schönen vergulden Becher mit eim Deckel, darin der Stadt Wappen geschmelzt, und darinnen mit 600 Goldgulden waren, verehrt.« So ehrte der Rat zu Augsburg seinerzeit seinen Stadtbaumeister.

Ehe ich auf die Jetztzeit übergehe, will ich noch der Barockzeit und des Schloßbaues zu Schleißheim bei München gedenken, und lasse ich über die Lohnverhältnisse einige Stellen von Johannes Mayerhofer folgen.

Die leitende Seele bei Entwurf und Ausführung dieses Monumentalbaues in Schleißheim war Enrico Zuccali. Am 16. Februar 1673 wurde Enrico »Hofbaumeister« mit 645 Gulden 36 Kreuzer Gehalt. Bekanntlich hat er mehrere Kirchen errichtet, unter anderem die angefangene Theatinerkirche vollendet. Von da ab erscheint Zuccalis Stern in raschem Steigen. Am 7. Jänner 1676 wurde ihm der Gehalt auf 800, am 25. Jänner 1677 auf 1000 Gulden aufgebessert; am 29. September 1677 er-

GEORG ALBERTSHOFER BENNOSÄULE

Vor der St. Bennokirche zu München. 1910

GEORG ALBERTSHOFER — RELIQUIENSCHREIN

Im Kloster Metten. Ausgeführt von Leser in Straubing. 1910

hält er den Titel Oberbaumeister; am 15. Oktober 1678 wird ihm ein jährlicher Hauszins von 40 Gulden zugestanden, auf seine Vorstellung, daß er in seinem Hause behufs Anfertigung der Modelle für den Hof aine Werkstatt halten müsse. Seit 30. April 1680 wird ihm ein »Diener«, verstehe Dolmetsch, gehalten, weil er noch immer nicht Deutsch konnte; vom 8. Juli 1684 bis 3. März 1685 weilt er in Paris; am 11. September 1686 wird ihm unter Gewähr von jährlich 24 Scheffel Haber gestattet, zwei Pferde zu halten. Seit 1698 wurden vier Hofpferde mit Kutsche und Lakaien zu seiner Verfügung gestellt. Als der Hofkriegszahlmeister Huefnagel starb, kaufte Max Emanuel dessen Hofmark Meierhofen bei Hemau um 8000 Gulden, um sie Zuccali zu schenken. Als zu Udding bei Dachau die 1705 wieder eingegangenen Ziegelöfen errichtet wurden, bezog Zuccali seit 14. September 1699 für ihre Administration jährlich 200 Gulden. Der Kurfürst blieb ihm überhaupt sein ganzes Leben lang ein gnädiger Herr und sah manchen seiner Schwächen durch die Finger.

Bekannt ist, wie König Ludwig I. seine Baumeister Klenze und Gärtner, und später Ludwig II. seine Künstler ehrte.

Ich habe einen weiten Sprung von den Arbeiterlöhnen bis zu den Gehältern der eigentlichen geistigen und künstlerischen Arbeiter, also der schöpferischen Kräfte selbst, gemacht. Daß letztere gut bezahlt werden müssen, liegt in der Natur der Sache. Jedoch sind dies nur Einzelfälle, die ich angeführt. Im allgemeinen wurden große Künstler schlecht honoriert. Über die gegenwärtigen Normen der Architekten verweise ich auf einen interessanten Artikel des Herrn Architekten P. Danzer im »Pionier« (Oktober 1909).

II.

Als Schluß des Themas lasse ich den eingangs erwähnten Vertrag folgen, der nach langen Verhandlungen und nach beendetem Streike im Juni 1910, zwischen den Arbeitgebern und dem Verbande der Bauarbeiter Deutschlands bis auf weiteres abgeschlossen wurde.

Die normale Arbeitszeit bei Lohn- und Akkordarbeit beträgt bis zum 1. April 1911 10 Stunden, von da ab 9½ Stunden und wird in Berücksichtigung der Witterungs- und Lichtverhältnisse wie folgt geregelt:

Vom 15. Juni 1910 mit 31. März 1911:

Jahreszeit	Arbeitsbeginn	Vormittagspause	Mittagspause	Nachmittagspause	Arbeitsschluß	Arbeitsdauer
20. März bis 15. Okt.	6^{00}	$8-8^{25}$	$11^{45}-1$	$3-3^{20}$	6^{00}	10
16. Okt. bis 31. Okt.	6^{30}	$8-8^{25}$	$11^{45}-1$	$3-3^{20}$	5^{30}	9
1. Nov. bis 31. Jan.	7^{30}	$9-9^{30}$	$12^{00}-1$	—	5^{00}	8
1. Febr. bis 20. März	6^{30}	$8-8^{25}$	$11^{45}-1$	$3-3^{20}$	5^{30}	9

Vom 1. April 1911 mit 31. März 1913:

Jahreszeit	Arbeitsbeginn	Vormittagspause	Mittagspause	Nachmittagspause	Arbeitsschluß	Arbeitsdauer
20. März bis 15. Okt.	6^{30}	8^{30}–8^{55}	11^{45}—1	3—3^{20}	6^{00}	$9^1/_2$
16. Okt. bis 31. Okt.	6^{30}	8^{30} -8^{55}	11^{45}—1	3—3^{20}	5^{3c}	9
1. Nov. bis 31. Jan	7^{30}	9^{00}–9^{30}	12^{00}—1	—	5^{cc}	8
1. Febr. bis 20. März	6^{30}	8^{30}–8^{55}	11^{45}—1	3—3^{20}	5^{3c}	9

In besonders ungünstigen Fällen der Witterung oder der Örtlichkeit kann der Arbeitgeber die Arbeitszeit noch weiter verkürzen.

Trifft der Arbeitgeber in der Zeit vom 16. Oktober bis 20. März Vorkehrungen, die eine längere Arbeitszeit ermöglichen, so ist auf sein Verlangen die normale 10 bzw. $9^1/_2$-stündige Arbeitszeit ohne Lohnzuschlag einzuhalten. Eine Verallgemeinerung der 10 bzw. $9^1/_2$-stündigen Arbeitszeit im Vertragsbereich während der Wintermonate liegt nicht im Willen der Vertragsschließenden.

Nachschichten mit besonderer von dem Tagesbetriebe verschiedener Mannschaft bis zu 10 bzw. $9^1/_2$-stündiger Arbeitszeit einzurichten, ist der Arbeitgeber jederzeit berechtigt, jedoch mit einem Lohnzuschlag.

An Lohnzahlungstagen, die einem Sonntag oder gesetzlichen Feiertag vorangehen, ist um 5 Uhr Arbeitsschluß ohne Bezahlung der hiewegen ausfallenden Arbeitszeit. Wenn um 5 Uhr oder wegen besonders ungünstiger Verhältnisse der Witterung oder der Örtlichkeit noch vor 5 Uhr Arbeitsschluß gemacht wird, so tritt eine weitere Verkürzung der Arbeitszeit an den Wochenschlußtagen nicht ein.

Arbeitsschluß um 4 Uhr ohne Lohnabzug, jedoch mit Ausfall der Nachmittagspause, findet statt am Karfreitag, Pfingstsamstag, Christabend und Silvesterabend.

Während der Frühstücks- und Nachmittagspausen darf die Arbeitsstelle in der Regel nicht verlassen werden. Die für Frühstücks-, Mittags- und Nachmittagspausen festgesetzten Zeiten müssen genau eingehalten werden.

Arbeitslohn.

Der Stundenlohn beträgt als Durchschnittslohn für einen Maurergesellen vom 15. Juni 1910 an 61 Pf., vom 1. April 1911 an 65 Pf., vom 1. April 1912 an 67 Pf.

Zimmergesellen vom 15. Juni 1910 an 61 Pf., vom 1. April 1911 an 65 Pf., vom 1. April 1912 an 67 Pf.

Bauhilfsarbeiter vom 15. Juni 1910 an 49 Pf., vom 1. April 1911 an 53 Pf., vom 1. April 1912 an 55 Pf. mit der Maßgabe, daß die Arbeiter zu einer angemessenen Gegenleistung und zur Ausführung der bisher ortsüblichen Arbeiten verpflichtet sind und daß der für Zimmer-

GEORG ALBERTSHOFER HL. ANTONIUS
Am Georgsaltar der Paulskirche in München

gesellen hier eingesetzte Lohn für alle Zimmerarbeiten zu zahlen ist.

Bei Berechnung und Kontrolle der Durchschnittslöhne für die einzelnen Arbeiterkategorien müssen sämtliche Arbeitsstellen des einzelnen Arbeitgebers zusammengezogen werden.

Die Löhne der Paliere, Vorarbeiter, jener Arbeiter, für welche ein geringerer Lohn durch freie Vereinbarung festgesetzt werden kann, sowie die etwaigen Akkordverdienste kommen bei Berechnung der Durchschnittslöhne nicht in Ansatz.

Der dem einzelnen Arbeiter zu gewährende Stundenlohn darf in keinem Falle mehr als 2 Pf. unter dem Durchschnittslohn liegen und ist ihm spätestens am dritten Tage nach der Einstellung bekanntzugeben.

Der Stundenlohn beträgt als Einheitslohn mit der Maßgabe, daß die Arbeiter zu einer angemessenen Gegenleistung und zur Ausführung der bisher ortsüblichen Arbeiten verpflichtet sind:

für einen Kanalmaurer vom 15. Juni 1910 an 74 Pf., vom 1. April 1911 an 78 Pf., vom 1. April 1912 an 80 Pf.;

für einen Feuerungsmaurer vom 15. Juni 1910 an 71 Pf., vom 1. April 1911 an 75 Pf., vom 1. April 1912 an 77 Pf.;

für einen Fassadenmaurer und zwar bei Herstellung von Fassaden mit Zuglatten (mit Aufputz oder Vertiefung) oder Schablonen-Arbeiten, sowie für Fassaden mit Kammzug: vom 15. Juni 1910 an 71 Pf., vom 1. April 1911 an 75 Pf., vom 1. April 1912 an 77 Pf.

Bei Herstellung aller anderen einfacheren Fassaden vom 15. Juni 1910 an 66 Pf., vom 1. April 1911 an 70 Pf., vom 1. April 1912 an 72 Pf.

Besonders muß bemerkt werden, daß kleinere unwesentliche Ausbesserungsarbeiten am Verputz bestehender Gebäude, der Verputz von Kommun- und einfachen Einfriedigungsmauern nicht als Fassadenarbeiten zu betrachten sind. Wenn eine Kommunmauer dekorativ ausgestattet wird, gilt sie als Fassade.

Für einen Rabitzmaurer vom 15. Juni 1910 an 66 Pf., vom 1. April 1911 an 70 Pf, vom 1. April 1912 an 72 Pf.;

für einen Zimmergesellen bei Kanalarbeiten vom 15. Juni 1910 an 65 Pf., vom 1. April 1911 an 69 Pf., vom 1. April 1912 an 71 Pf.;

für einen Rabitzspanner vom 15. Juni 1910 an 63 Pf., vom 1. April 1911 an 67 Pf., vom 1. April 1912 an 69 Pf.;

für einen Ein- und Ausschaler bei Kanalarbeiten vom 15. Juni 1910 an 58 Pf., vom 1. April 1911 an 62 Pf., vom 1. April 1912 an 64 Pf.

Die für Kanalmaurer, -Zimmerleute und -Einschaler festgesetzten Löhne werden nur bezahlt bei Beschäftigung an solchen Kanälen, welche selbständige Bauten bilden, in größerer Tiefe unter der Erdoberfläche nach einem bestimmten System (in eingeschalten Schächten) von besonders darauf eingeübten und bestimmten Gefahren ausgesetzten Arbeitern hergestellt werden. Einschaler haben den für Kanaleinschaler festgesetzten Lohn auch bei Hoch- und Tiefbauten dann zu erhalten, wenn sie mehr als einen Tag bei schweren Schachtarbeiten ähnlich den eben bei Kanalarbeiten beschriebenen beschäftigt werden.

Die Spezialarbeiter können die für sie vereinbarten höheren Lohnsätze nur dann beanspruchen, wenn sie nachweisbar in ihrem Spezialfach genügend ausgebildet und leistungsfähig sind und nur für die Zeit, während welcher sie mit den in Frage kommenden Spezialarbeiten mehr als einen Tag lang zusammenhängend beschäftigt sind.

An Zuschlägen zu vorstehendem Lohn werden gezahlt:

WILHELM IMMENKAMP — DIE FISCHEREI

In der Kruppschen Villa zu Meineck

WILHELM IMMENKAMP (MÜNCHEN) PIETÀ

Entwurf für ein Wandbild in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen

WILHELM IMMENKAMP (MÜNCHEN) MARIÄ HIMMELFAHRT

Entwurf für ein Wandbild in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen

Für Überstunden je 10 Pf.;
für Nachtarbeit pro Stunde je 20 Pf.;
Sonntagsarbeiten und Arbeiten an gesetzlichen Feiertagen pro Stunde 20 Pf.;
für jene Nachtstunden, die bei Arbeiten in besonderer Schicht gemacht werden je 10 Pf.;
bei Arbeiten im Wasser sind brauchbare Wasserstiefel zur Verfügung zu stellen und ist ein Zuschlag von 5 Pf. pro Stunde zu gewähren.

Werden in München wohnende Arbeitnehmer zu einer Arbeit außerhalb der Burgfriedensgrenze geschickt, so ist denselben innerhalb des Vorortverkehrs ein Lohnzuschlag von 50 Pf. pro Tag zu vergüten; Fahrgeldentschädigung wird nicht gestattet. Liegt die Baustelle außerhalb des Vorortverkehrs, so bleibt freie Vereinbarung vorbehalten, wobei jedoch eine freie Hin- und Rückfahrt III. Kl. in allen Fällen zu vergüten ist.

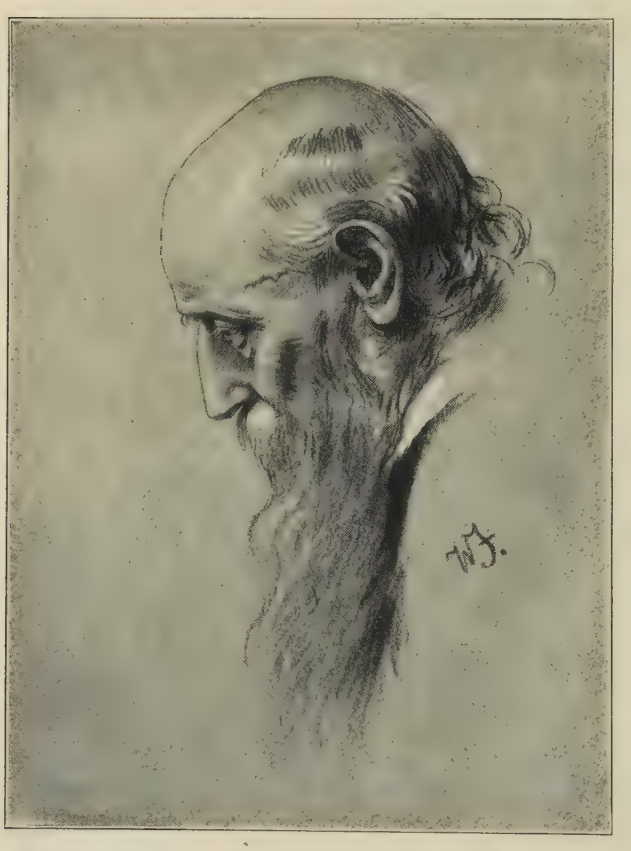
Lohnzahlung.

Die Lohnperiode umfaßt 7 Tage (1 Woche). Der Lohn wird nur für die wirklich geleistete Arbeitszeit bezahlt. Der Arbeiter kann für solche Zeiten keinen Lohn fordern, in denen er durch einen in seiner Person liegenden Grund an der Arbeit verhindert ist, auch wenn die Versäumnis entschuldbar und nicht von erheblicher Dauer ist. Für diejenige Zeit, in welcher die Arbeit ruhen muß infolge Materialmangels, Witterungsverhältnisse usw. oder partieller Streiks der auf den Arbeitsstätten beschäftigten Mitarbeiter kann der Arbeitnehmer ebenfalls keinen Lohn beanspruchen. Die Lohnzahlung findet am Samstag, falls dieser ein gesetzlicher Feiertag ist, am Freitag an der Arbeitsstelle statt und muß eine halbe Stunde nach Arbeitsschluß beendet sein.

Wird der Arbeiter vor dem wöchentlichen Zahltag entlassen, so hat die Auszahlung des Lohnes am Schlusse des Entlassungstages an der Arbeitsstelle zu geschehen.

Ein Arbeiter, welcher sein Arbeitsverhältnis vertragsmäßig vor Wochenschluß löst, kann nur dann Zahlung am Schlusse des Entlassungstages verlangen, wenn er dem Arbeitgeber oder dessen Stellvertreter spätestens mittags Mitteilung macht.

Das Arbeitsverhältnis kann beiderseits ohne vorherige Kündigung und ohne Angabe von Gründen jeden Tag am Ende des Arbeitstages gelöst werden.



WILHELM IMMENKAMP STUDIENKOPF
Zeichnung

Zur Überwachung der örtlichen Verträge und zur Schlichtung von örtlichen Streitigkeiten aus den Verträgen werden örtliche Schlichtungskommissionen eingesetzt, die aus der gleichen Anzahl von Arbeitgebern und Arbeitern bestehen.

Die örtlichen Organisationen wählen ihre Mitglieder. Den Vorsitz führt ein Arbeitgeber. Für jede Schlichtungskommission wird durch die örtlichen Organisationen innerhalb 4 Wochen nach Abschluß dieses Vertrages eine Geschäftsordnung festgestellt; andernfalls wird sie durch das Zentral-Schiedsgericht erlassen. Die Schlichtungskommission hat innerhalb 3 Werktagen über die anhängigen Angelegenheiten zu befinden.

Kann die Schlichtungskommission die Angelegenheit nicht erledigen, so geht die Sache zur weiteren Behandlung an das Einigungsamt des Gewerbegerichts, das innerhalb längstens 4 Tagen nach dem Spruch der Schlichtungskommission anzurufen ist und endgültig entscheidet.

Wird die Durchführung dieser Entscheidungen von den örtlichen Organisationen verhindert, so hat die Gegenpartei das Recht, innerhalb einer Woche das Zentralschiedsgericht anzurufen. Die Berufung bewirkt keinen Aufschub.

Vor Beginn und während des Verfahrens

WILHELM IMMENKAMP (MÜNCHEN) AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Ölgemälde. Text S. 234

sind Streiks, Aussperrungen oder ähnliche Maßnahmen unter keinen Umständen zulässig.

Vorstehende Bedingungen sind durch den langen Streik im Frühjahr 1910 von den Arbeitern selbst erzwungen. Der Vertrag gilt vom 15. Juni 1910 bis 31. März 1913. Nach Ablauf werden selbstverständlich wieder (eventuell durch Streik) neue Lohnerhöhungen eintreten. Hugo Steffen, Architekt

GEORG VON HAUBERRISSER

Bei der großen künstlerischen Bedeutung Georg v. Hauberrissers und dem hohen Ansehen, das er allenthalben genießt, konnte am 19. März dessen 70. Geburtsfest nicht, wie der Jubilar es wünschte, still und von der Öffentlichkeit unbeachtet vorübergehen. Es war vielmehr nur natürlich, daß sich die Städte, deren Bild er bereicherte, daß sich die Vereine, die sich seiner Mitgliedschaft erfreuen, dankbarst der Verdienste des Jubilars erinnerten, daß auch fast die gesamte Presse und an erster Stelle diejenige Münchens bei diesem frohen Anlaß wiederum der schönen und vielen Schöpfungen des Künstlers gedachte, denselben gebührende Anerkennung zollte und dem noch Rüstigen und Schaffensfreudigen gute Wünsche auf den ferneren Lebensweg mitgab. Wenn wir an dieser Stelle dem Jubilar, dessen kirchliche Kunstwerke durch die Münchner St. Paulskirche herrlich bekrönt werden, erst nachträglich einen Strauß zum Feste winden und unsere herzlichsten Glückwünsche darbringen, so findet das seine Erklärung nicht in einer verspäteten Gefühlsregung unsererseits, sondern in der großen Bescheidenheit des Gefeierten selbst, der nicht die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt sehen und die freudige Teilnahme weiter Kreise geweckt wissen wollte.

Georg Joseph v. Hauberrisser ist, wenn auch nicht von Geburt, so doch seiner Abstammung, seinem Wirken und seinem Wohnsitze (seit 1867 München) nach Reichsdeutscher. Sein Vater, ein Baumeister, wanderte von Erbach im Rheingau nach Österreich aus, wo Hauberrisser in Graz am 19. März 1841 geboren wurde. Dort besuchte und absolvierte er das Polytechnikum und ging dann 1862

WILHELM IMMENKAMP — KINDER DES HERRN P. S.

Ölgemälde. Text S. 234

nach München, wo er an der Akademie der Künste unter Neureuther, Ziebland und Lange studierte. Seine weitere Ausbildung erhielt er 1863 in Berlin an der Bauakademie bei Strack und Böttticher, die (1864) an der Wiener Akademie bei Oberbaurat Freiherr v. Schmidt ihren Abschluß fand.

Dieser sein letzter Lehrer, der sich vornehmlich als Gotiker einen großen Ruf begründete, hat wohl auch in Hauberrisser die Liebe für diese Stilart gepflanzt und unseren Künstler auf jene Bahn gewiesen, auf welcher er schon früh seine bedeutendsten künstlerischen Erfolge errang. Hauberrisser war erst fünfundzwanzigeinhalb Jahre alt, als bei der Konkurrenz für ein neu zu erbauendes Münchner Rathaus sein Entwurf im gotischen Stil mit dem ersten Preis ausgezeichnet und zur Ausführung vorgeschlagen wurde. Mit dem Bau begann man 1867 und es entstand in dem Zeitraum bis zum Jahre 1872 jener Teil des Rathauses, den wir heute als Ostflügel bezeichnen, der jedoch ursprünglich als ein vollkommenes in sich geschlossenes Ganzes gedacht war. Im Laufe der Zeit erwies sich das Rathaus zu klein und es erhielt Hauberrisser den Auftrag, den Bau durch einen westlichen Flügel zu erweitern. Erst seit wenigen Jahren sind die beiden Flügel aneinandergefügt und doch wird das Gebäude nicht als Stückwerk, sondern als Schöpfung aus einem Guß empfunden, die dem Marienplatz kraftvoll ihren Stempel aufdrückt und das Auge durch eine Reihe schöner Bilder erfreut. Tritt man durch das Tor des alten Rathauses auf den Marienplatz, so zeichnet sich, besonders bei klarem Wetter, eine prächtige Silhouette am Himmel ab (Abb. S. 238). Rechts erheben sich über der einfachen ungebrochenen Linie des westlichen Gebäudekomplexes ernst und schwer die Frauentürme und daneben strebt frei und duftig, durch Galerien und Fialen reich gegliedert der Turm des neuen Rathauses himmelan; diese kräftige vertikale Linie klingt horizontal in dem perspektivisch wachsenden Dachfirst und den darüber hinausragenden Türmchen und Fialen des über dem Eingang des östlichen Traktes aufgebauten Giebels

schön und harmonisch aus. In seinen Fassaden und Lichthöfen ist es ein Bau von größter Mannigfaltigkeit. Während die Seite gegen die Dienerstraße nur eine durch einen über dem Eingang in den Lichthof vorspringenden Erker bedingte schlichte vertikale Zweiteilung erfährt, die rechts und links durch leicht vorspringende Giebelbauten flankiert wird, und horizontal nur einige mit Krabben einerseits und Kreuzblumen anderseits geschmückte Bänder zwischen den Stockwerken als einzig belebende Elemente neben den spitzbogig gewölbten Fenstertüren des Erdgeschosses aufweist, ist über die Fassaden gegen den Marienplatz und die Weinstraße reichster architektonischer und bildnerischer Schmuck ausgeschüttet. Besonders die Hauptfassade am Marienplatz ist fast überreich an Gliederung und Zieraten, Arkaden, Galerien, Erkern, Türmchen, Schwibbögen, Säulen und Säulenbündeln, Fialen, Wasserspeiern, Standbildern und Reliefs, kurz: fast die ganze üppige Formenwelt der Gotik schafft ein frohbewegtes Leben, dessen Angelpunkte der 85 m hohe Turm, das in vorspringender Nische stehende Reiterstandbild des Prinzregenten von Ferdinand von Miller und der architektonisch bedeutsame Mittelbau des östlichen alten Teiles mit seiner dreiteiligen prächtigen Erkerlaube bilden. Mag auch der eine oder andere diese sprudelnde Freude des Schöpfers am Detail als ein Zuviel empfinden, im Lichthofe des neuen Teiles müssen auch diese zu einer reinen, ungetrübten Freude an den ruhigen, klaren, schönen Architekturformen, an der trefflich proportionierten Teilung der Massen, an dem das Bild malerisch und stimmungsvoll bereichernden Treppenturm kommen (Abb. S. 239).

WILHELM IMMENKAMP — FISCHERMÄDCHEN

Ölgemälde. Text S. 234

Leider müssen wir uns bei dem heutigen Anlaß darauf beschränken, diesem monumentalsten Werke Georg v. Hauberrissers einige wenige betrachtende Worte zu widmen. Seinem bedeutendsten kirchlichen Bauwerk, der St. Paulskirche in München, wurde bereits im I. Jahrgang, Heft 5, dieser Zeitschrift eine ausführliche Besprechung zuteil.

Bedeuten diese beiden Schöpfungen wohl die Höhenpunkte im Lebenswerk v. Hauberrissers, so entbehren doch auch seine vielen übrigen Neubauten nicht eigenartiger Schönheiten. Es sei nur auf die Rathäuser in Kaufbeuren, Wiesbaden, St. Johann-Saarbrücken, Landsberg a. L. und Landshut hingewiesen. Als oberstes Gesetz schwebte Georg v. Hauberrisser stets vor, der Eigenart, den Bedürfnissen von Land und Volk Rechnung zu tragen, dem Städtecharakter sich einzuordnen und so seine echt deutsche Kunst zu pflegen.

Von seinen kirchlichen Bauten verdient besonders die Herz-Jesu-Kirche in Graz (siehe Jahresmappe 1893 der D. G. f. chr. K.), eine große Doppelkirche, ausdrückliche Hervor-

WILHELM IMMENKAMP DES KÜNSTLERS MUTTER

Ölgemälde

hebung; daneben ist die Restauration der St. Sebalduskirche in Nürnberg, die nach seinen Plänen und unter seiner Oberleitung durchgeführt wurde, zu erwähnen.

Unter den Privatbauten v. Hauberrissers dürfte die deutsche Ordensburg für Se. Kais. Hoheit den Hochmeister Herrn Erzherzog Eugen von Österreich in Busau (Mähren) die erste Stelle einnehmen, daran reihen sich das Schloß Santa Fé in Brasilien, zu dem Hauberrisser die Pläne entwarf, das Kaulbach-Museum, der Buchhof bei Starnberg, die Villa Näher bei Lindau, zwei Häuser für Prof. v. Defregger usw.

Auch das Peter Mayr-Denkmal in Bozen (siehe Jahresmappe 1891 der D. G. f. chr. K.) ist sein Werk. Ferner stammen von dem schaffensfrohen Künstler viele Grabdenkmäler und kunstgewerbliche Entwürfe. Er entwarf nämlich die Pläne für sämtliche Einrichtungsgegenstände der von ihm erbauten Rathäuser und Kirchen.

Daß solche hervorragende Arbeitsleistung, solches Können auch ihr reiches Maß an Ehren und Auszeichnungen finden mußte, ist selbstverständlich. So wurde v. Hauberrisser auf einer ganzen Anzahl von Kunstausstellungen mit goldenen Medaillen und Ehrendiplomen ausgezeichnet.

Die Kunstakademien in München und Wien und die Society of Architects in London wählten ihn zum Ehrenmitglied. Die Stadt Kaufbeuren übertrug ihm das Ehrenbürgerrecht. An Orden erhielt er den Michaelsorden I. Klasse ä. O., den österr. Orden der eisernen Krone III. Klasse, den preuß. Kronenorden III. Klasse, den Maximiliansorden und den Michaelsorden II. Klasse.

Diese große Wertschätzung, deren sich Georg v. Hauberrisser erfreut, hat, wie eingangs erwähnt, am 19. März wiederum ganz besonders lebendigen Ausdruck gefunden. Auch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, welche ihn seit ihrer Gründung zu ihren Mitgliedern zählt, hat es sich nicht nehmen lassen, ihre Freude auszudrücken, daß es dem Jubilar vergönnt ist, in seltener Frische sein 70. Wiegenfest zu feiern. Gleichzeitig sprach sie ihm den gebührenden Dank aus für seine Verdienste um die christliche Kunst im allgemeinen und die Gesellschaft im besonderen, womit sie die besten Wünsche verband. Diesen schließen wir uns von ganzem Herzen an und fassen sie zusammen in den Ruf: »Ad multos annos!« Jos. Wais

ZU UNSEREN BILDERN

Georg Albertshofer — Wilhelm Immenkamp

In der modernen Plastik lassen sich drei Richtungen unterscheiden, die in ihren Häuptern Rodin, Meunier und Hildebrandt nicht nur eine rein äußere, nationale Differenzierung aufweisen, sondern im Impressionismus, Realismus und in einer dem griechischen Schönheitsideal verwandten, doch absolut modern selbständigen Stilistik sich auch innerlich scharf gegeneinander abgrenzen. Die Kunst Georg Albertshofers läßt sich in keine dieser drei Gruppen restlos einfügen. Ihre meisten Fäden laufen, ebenso natürlich als begreiflich, zu der stilistischen Richtung hinüber, die in Hildebrandt ihren Führer hat. Einzelne Werke, ich weise auf den Pfarrer Kneipp (Abb. S. 219) hin, durchbrechen jedoch in der echt realistischen Lebenswahrheit und impressionistischen Unmittelbarkeit, mit der sie gegeben sind, kraftvoll die Schranken, die das Schema einschränkend errichtet. Diese

sagen wir nicht Gegensätzlichkeit, sondern Vielseitigkeit entspringt einer Eigenschaft Albertshofers, die er mit Hildebrandt gemein hat, — der klugen Berechnung. Hat sich Albertshofer auch nicht auf ein bestimmtes Programm festgelegt und entbehren deshalb seine Werke vielleicht auch ein wenig des individuell Charakteristischen, das dieselben sofort als »Albertshofer« in die Augen springen läßt, so ist der Künstler doch in keiner Weise ein Klassizist im üblen Sinne der Nachahmung und des Konventionellen. Die Richtlinien, die für seine Kunst bestimmend sind, werden immer ihre Geltung behalten. Albertshofer komponiert stets in einen bestimmten Rahmen hinein. Er sucht seine Werke nicht nur möglichst harmonisch in ihre Umgebung einzufügen, sondern die Umgebung auch für seine Werke möglichst wirkungsteigernd auszunützen. Hieher gehört auch sein sicheres Gefühl, Architektur und Plastik in Einklang zu bringen und die beiden zum Ganzen zu verschmelzen. Eine Eigenschaft, die für den Bildhauer von größter Wichtigkeit und Bedeutung, aber auch Schwierigkeit ist. Die Frucht solcher prinzipiellen Berufsauffassung war eine Reihe von Preisen, die der Künstler bei Konkurrenzen erhielt, z. B. für das Schneckenburger Denkmal in Tuttlingen, für den Figurenschmuck zur Ludwigsbrücke in München, für den Monumentalbrunnen in Kulmbach, für ein Ludwig Richter-Denkmal in Dresden und für ein Denkmal in Weißenburg.

Für unsere jungen Künstler dürfte eine nachdrückliche Hervorhebung solcher Arbeitsweise gewinnbringend sein. Wettbewerbe der jüngsten Zeit haben mehrfach erkennen lassen, daß das Moment der Übereinstimmung zwischen Plastik und Architektur einerseits und diesen beiden mit der Umgebung anderseits entweder nicht genügend beachtet wird oder daß zur Bewältigung der hierin liegenden Schwierigkeiten noch mancher nicht genügend durchgebildet ist. Plastik als Selbstzweck ist an sich gewiß nicht widersinnig. Die antiken, klassischen Statuen werden schön sein und bleiben, wo immer sie stehen mögen. In unserer Zeit des Persönlichkeitskultes und der Originalitätshascherei aber ist es gefährlich, die durch Form, Material, Zweck und Rahmen gezogenen Schranken überspringen und sich künstlerisch »ausleben« zu wollen. Das führt nur, wie wir an George Minne sehen können, zu einer — gelinde ausgedrückt — befremdenden, in ihren frühgotischen Anklängen nicht einmal absolut originellen Manieriertheit, die der angestrebten Unsterblichkeitswerte vollständig ermangelt.

Albertshofer hält sich, wie jeder wahrhaft bedeutende Künstler, in seinen Schöpfungen frei von aller Effekthascherei. Edle Formen dienen nicht allein ästhetischen Bedürfnissen, sie äußern auch seelische und geistige Werte. Unter solchen Kautelen ist Albertshofer ganz dazu berufen, christliche Themen in Stein zu formen und das spröde Material mit seelischen Empfindungen zu beleben. Hiebei kommt ihm, wie wir an den Reliefiguren des Seitenaltares in der St. Bennokirche in München (Abb. S. 215), dem bildnerischen Schmuck des St. Georg-Altares in der St. Paulskirche in München, (Abb. S. 213), der St. Bennosäule (Abb. S. 221) und dem Reliquienschrein in Kloster Metten (Abb. S. 222) sehen, sein glückliches Anpassungsvermögen an die verschiedenen Architekturstile trefflich zu statten.

WILHELM IMMENKAMP — FRÄULEIN M. R.

Ölgemälde. Text S. 234

Die Reliefiguren des Altares der Bennokirche St. Vitus und St. Thomas von Aquin (Abb. S. 214) sind von rein romanischer Gesamtwirkung und doch weisen sie in ihrer technischen Durchbildung ganz moderne Formen auf; sie lassen ganz deutlich die auf strengstem Naturstudium beruhende Anatomie erkennen, die nicht nur in den vergeistigten Gesichtern und Händen zum Ausdruck hommt, sondern auch an den Körpern, an denen die romanischen Gewänder in schönen Falten herabfließen, sichtbar ist. Und dann: wieviel Seele liegt nicht in der Haltung des St. Vitus? Wieviel Frömmigkeit und Gottergebenheit spiegelt sich nicht in seinem Antlitz? Man denkt unwillkürlich an die Gestalten eines Fra Angelico.

Die Vorzüge der Stilanpassung unter vollständiger Wahrung der modernen, auf Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit beruhenden Form teilt sein St. Georg (Abb. S. 213) und St. Antonius (Abb. S. 223) am Altare der Paulskirche mit den vorigen Werken. Während er jedoch vorher echt romanisch empfundene Gestalten schuf, zeigt er sich diesmal gotischen Stilbedingungen gewachsen. Beim St. Georg fällt vor allem die schön geschlossene Komposition der Gruppe auf, die trotz der in den Bewegungen ausgezeichnet dargestellten dramatischen Lebendigkeit — man sehe nur den alle Muskeln spannenden Sprung des Pferdes, den sich verzweifelt, mit Todesangst gegen den Stich wehrenden Drachen an, — von harmonischer Ruhe ist, was wohl in der sicheren, ruhigen Haltung St. Georgs seine psychologische und in den klaren Flächen und in den gut verteilten, abge-

wogenen Massen seine technische Begründung findet. Der durch Klarheit und fromme Empfindung ausgezeichnete hl. Antonius ist ein anschauliches Beispiel, wie die Wirkung eines Kunstwerkes nicht zuletzt auch von der richtigen Behandlung des Materials abhängt, denn es ist kein Zweifel, daß die künstlerische Qualität der Statue nicht wenig dadurch gehoben wird, daß der Steincharakter so gut gewahrt ist. Dasselbe gilt von dem würdevollen St. Benno, der in feierlicher Geste auf hoher Säule steht (Abb. S. 221). Fassen wir die religiösen Zwecken dienenden Kunstschöpfungen Albertshofers zusammen, so müssen wir noch des prächtigen Reliquienschreines im Kloster Metten gedenken. Die sonst gerne etwas unruhige Formenwelt des Rokoko ist hier, man kann sagen »klassisch« gemildert. Alles ist von schönstem Wohlklang und man weiß nicht, ob man sich an den Details oder an dem Ganzen mehr freuen soll. Dabei vergißt man ganz der vielen Versuche, der strengen Selbstkritik des Künstlers, die unbarmherzig verwirft, was nicht ruhmvoll bestehen kann, und doch findet man hier den Schlüssel zum Erfolge dieses Künstlers.

Aus der großen Reihe profaner Kunstschöpfungen Albertshofers ragt die Büste des Prinz-Regenten (Abb. S. 217) in der Aula der Universität hervor. Die vornehme Stilisierung, welche der Festraum verlangte, hat die Porträtähnlichkeit in keiner Weise verwischt. Wenn wir hier von Hildebrandtscher Auffassung — durchaus nicht Nachahmung oder Kopie — sprechen, so enthält das nicht die geringste Einschränkung in der Bewertung des Künstlers, sondern im Gegenteil eine Steigerung, insofern als damit das Werk künstlerisch qualifiziert werden will.

Die Statue Hygiea (Abb. S. 212) gehört zu den besten unter den vielen Plastiken, welche das neue Münchner Rathaus zieren, sowohl in Hinsicht auf die Komposition als auf die reife, edle Modellierung.

Hübsch in der Bewegung und originell und treffend in den gegensätzlichen Gesichtsausdrücken hat Albertshofer am Stobäusbrunnen in Regensburg (Abb. S. 216) das Lied »Als wir jüngst in Regensburg waren« in Stein übersetzt. Die leicht gewellte schlichte Silhouette, die schöne architektonische Gliederung, die plastische Weichheit und Rundung der ganzen gemeinsam mit Architekt Bestelmeyer in Dresden ausgeführten Brunnenanlage ist reizvoll auf den Volkston gestimmt. Am besten charakterisiert sich das Werk mit seinem grünen Hintergrund wohl als liebliches Idyll.

Die Bemühungen unseres Künstlers, das Grabdenkmal wieder auf künstlerische Höhe zu heben, seien nicht vergessen. Die Abbildung Seite 220 zeigt, daß er dies Ziel durch Geschlossenheit, Klarheit, Strenge und Würde des Monumentes erreicht.

Bisher haben wir Albertshofer hauptsächlich als Steinbildhauer kennen gelernt. Nun sei noch neben dem auf Seite 219 abgebildeten Pfarrer Kneipp eine Probe vorgeführt von seiner großen, durch sechsjährige Tätigkeit im Atelier Ferdinand v. Millers ausgebildeten Geschicklichkeit, sich in Modellierung und Stilisierung dem Erze anzupassen. Der S. 218 abgebildete Hirsch im Schloß Haarsee bei Weilheim ist in Haltung, Bewegung und Anatomie außerordentlich fein und in seiner auf der Abbildung durch Lichtreflexe erkennbaren weichen Modellierung durchaus materialecht gegeben.

Von des Künstlers persönlichem Schicksal ist zu erzählen: Er ist am 19. Oktober 1864 zu Neuburg a. D. geboren. Nach mehrjähriger fleißiger Übung im Zeichnen besuchte er 2½ Jahre die Kunstgewerbeschule. Von 1883 bis 1889 war er Schüler der Professoren Wiedmann und Rümann an der Kunstakademie in München. Sodann arbeitete er, wie bereits erwähnt, sechs Jahre im Atelier des Bildhauers und Erzgießers Ferdinand v. Miller.

Für zwei, nach einer Skizze Ferdinand v. Millers ausgeführte Beleuchtungsfiguren: Falkoniere, welche als Geschenk des Kaisers von Österreich das Treppenhaus im Palais des Prinzen Leopold in München zieren, erhielt er als Zeichen der Anerkennung das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens. Am Neujahr 1910 wurde er durch die Verleihung des Titels »kgl. Professor« ausgezeichnet.

Zum Schlusse sei der Monumental-Gruppe gedacht, welche vor wenigen Wochen das Atelier des Künstlers verlassen hat. Es ist Germania mit einem Pferdeviergespann, die über dem Eingang des deutschen Pavillons auf der Ausstellung in Rom thront und vor aller Welt mit Zeugnis gibt von deutschem Fleiß und deutscher Kunst.

Bei kraftvollen Künstlernaturen läßt sich im allgemeinen die künstlerische Entwicklung von ihren Bildern ablesen. Haben sie sich einmal selbst gefunden, so entzieht sich ihr Schaffen den äußeren Einflüssen der Mode und des Publikumsgeschmacks, sie gehen ihren Weg ohne Rücksicht auf die Kritik in dem sicheren Bewußtsein, daß einmal ihre Zeit kommen muß und kommen

WILHELM IMMENKAMP — KASTANIEN-ALLEE

Ölgemälde. Text S. 234

WILHELM IMMENKAMP
S. EMINENZ KARDINAL FISCHER
ERZBISCHOF VON KÖLN

Ölgemälde vom Jahre 1906
o o o *Text S. 234* o o o

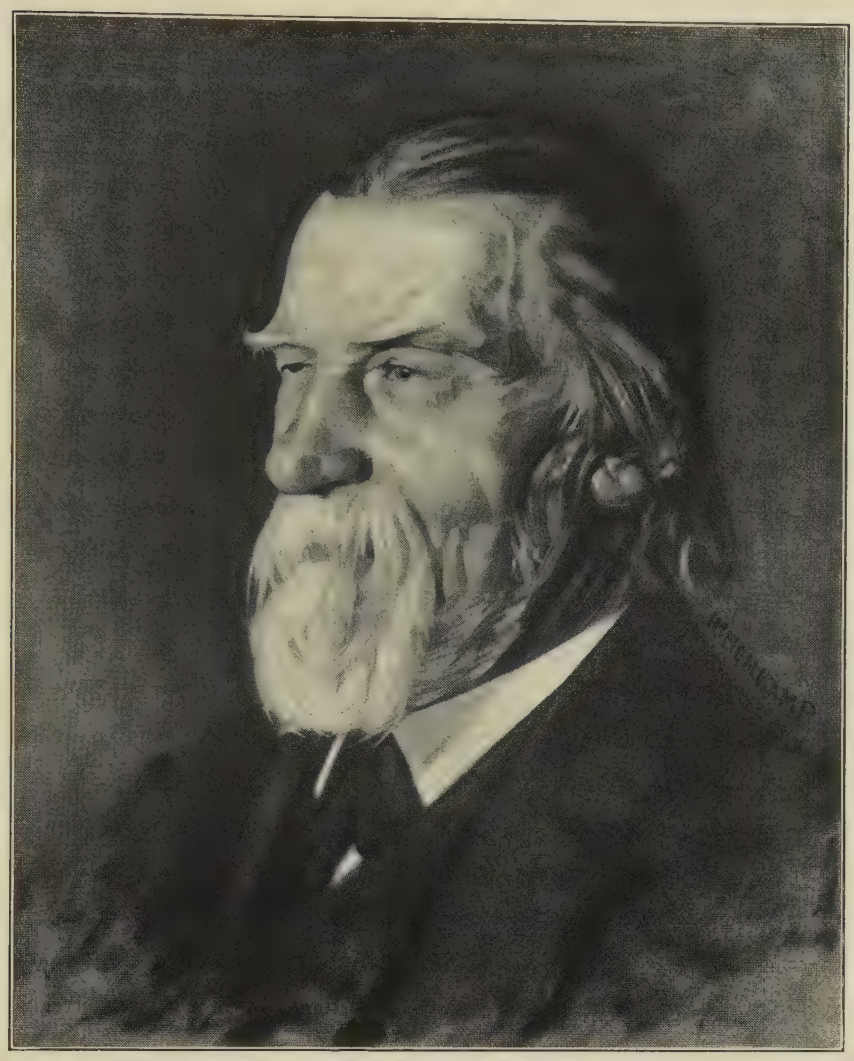
wird. In ihren Werken äußert sich eine ruhige, zielbewußte Steigerung des Ausdrucks, die sich auch durch neue Motive nicht hemmen läßt. Aber es braucht oft geraume Zeit und manchen Umweg, bis man vollständig sich mit den Eindrücken von außen abfindet. Unter diesem Gesichtswinkel stellt sich uns Wilhelm Immenkamp als ein Talent dar, das ehrlich und mit wachsender Sicherheit nach immer größerer künstlerischer Reife strebt. Sein Bild »Die Erweckung des Lazarus« (Abb. S. 227), mit dem er sein Studium an der Münchner Akademie unter den Professoren v. Hackl, v. Marr und Feuerstein abschloß und das mit der großen Medaille ausgezeichnet wurde, wies ihn auf eine Bahn, auf der weiterzuschreiten sich gelohnt hätte. Eine Auffassung des Bibelbildes auf die hier mit viel Glück versuchte Art hätte der katholischen Auffassung, dem zeitgenössischen religiösen Bedürfnis und den modernen technischen Errungenschaften Rechnung getragen. Immenkamp war mit diesem Bilde auf dem Wege, ein deutscher, katholischer »Burnand« zu werden. In der Gruppe rechts am Rande des Bildes hat der Künstler in der trefflichen Realistik und Charakterisierung der Gestalten eine Höhe erreicht, die der viel gerühmten Burnandschen Auffassung und Technik mindestens ebenbürtig ist. In manchen späteren Arbeiten ist der Künstler zurückhaltender, so bei dem Porträt des Fräulein M. R. (Abb. S. 231), den Kindern des Herrn P. S. (Abb. S. 228), der Fischerei (Abb. S. 224), Werke, bei denen speziell die Zeichnung sorgfältig ist und die Komposition feines dekoratives Gefühl verrät. In Immenkamp ist der Zug nach aufwärts immer lebendig geblieben. Er hat sich dem Lichtproblem, dem Pleinairismus, mit Eifer zugewandt, um neue technische Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen. Wenn man die frischen Studien betrachtet, denkt man an Max Liebermanns frühes Schaffen. Liebermann ist auf dem gleichen Wege an die Lösung des Problems »Licht und Luft« herangetreten, um es allmählich in der Beherrschung dieses technischen Hilfsmittels zu großer Virtuosität zu bringen. Auch Liebermann hat ursprünglich Licht und Bewegung ganz ruhig, ganz zart gemalt. Die Motive Immenkamps: eine Frau sitzt am Fenster und näht, das Licht strömt herein und schafft farbenfrohes Leben (Abb. S. 236), oder: durch dichtbelaubte Alleen fallen Sonnenflecke auf den Weg (Abb. S. 232) finden sich ähnlich auch bei Liebermann. Dieser Vergleich kann gezogen werden, ohne Immenkamp in den Verdacht der Nachahmung zu bringen, da er ja lediglich verwandte und im Wesen dieser Naturanschauung liegende Züge in der Auffassung des Studiums veranschaulicht und nachweist. Auch im Porträt, für das Immenkamp viel Geschick zeigt, läßt sich eine in Technik und Charakterisierung aufsteigende Linie verfolgen. Das Bildnis Sr. Eminenz des Kardinals Fischer von Köln (Abb. S. 233) hat alle Vorzüge der Ähnlichkeit, der sorgfältigen Zeichnung und der sauberen, fleißigen Malweise, immerhin aber läßt sich in seinen Raabeporträten (Abb. S. 235) eine Vertiefung, eine größere Betonung des Wesentlichen, des persönlich Charakteristischen und Seelischen, konstatieren. So ist es wohl begreiflich, daß Raabe und seine Freunde dem Künstler über das große Raabe-Porträt, das sich im Braunschweiger Museum befindet, wiederholt schriftlich und mündlich ihre große Freude ausdrückten sowohl in Hinsicht auf die rein malerischen Qualitäten als auch auf die »treffliche« Auffassung der Persönlichkeit. Sein »Fischermädchen« (Abb. S. 229) weist eine ganz erfreuliche Frische und Sicherheit in der Pinselführung auf.

WILHELM IMMENKAMP FREIHERR v. T.

Ölgemälde

Immenkamp, der im Jahre 1870 in Essen a. R. das Licht der Welt erblickte, wurde im Alter von 22 Jahren von Prof. Franz v. Defregger entdeckt. Defregger bekam nämlich einige Zeichnungen Immenkamps zu Gesicht und veranlaßte daraufhin dessen Eintritt in die Münchner Akademie. Nach Absolvierung derselben malte er im Auftrage des Staates zwei große Altarbilder. »Darauf«, schreibt der Künstler, »kam die obligate Italienreise, die ich mit zu meinen schönsten Erinnerungen zähle, wenn ich auch, was »Malen« anbelangt, garnichts dabei profitiert habe«. Die Bilder Immenkamps sind fast sämtlich auf den Ausstellungen im Münchner Glaspalast einem größeren Publikum bekannt geworden. An größeren kirchlichen Arbeiten Immenkamps ist ein Wandgemälde (siehe die Studie Abb. S. 226) für die Maria Himmelfahrtskirche in Essen a. R. zu erwähnen, dem nun noch sechs Darstellungen aus dem Marienleben folgen. Aufgaben, bei denen er sicherlich Gelegenheit hat, seine schöne, bedeutende künstlerische Begabung weiter zu entfalten und zu entwickeln. Möge ihm daher die zu künstlerischem Schaffen unbedingt nötige Freiheit eingeräumt und seiner persönlichen Auffassung, auch wenn sie sich nicht im Rahmen der Konvention hält, Verständnis entgegengebracht werden!

Joseph Wais



WILHELM IMMENKAMP WILHELM RAABE

Ölgemälde. Text S. 234

KARLSRUHER KUNSTVEREINSBERICHT

Zu Ehren des am 3. Februar 1851 in Heidelberg geborenen Professors Wilhelm Trübner war der Kunstverein im Februar einer Sonderausstellung von Gemälden des Genannten vorbehalten. Zu den Werken der letzten Jahre, die seit Trübners Berufung an die hiesige Akademie (1903) meist an diesem Orte zu sehen waren, treten die früheren hinzu, um das Entwicklungsbild dieser eigenartigen Künstlernatur in räumlicher Gedrängtheit zu entrollen. Die ersten, in den Anfang der siebziger Jahre fallenden Gemälde, stehen unter dem Einflusse seines Lehrers Canon, schon in der Art des Vorwurfs, es sind Porträts und Figurenbilder. Und doch spricht daraus schon der selbständige Trübner, dem es — ähnlich wie Courbet und Leibl — vor allem auf die malerische Qualität, die Darstellung im Raum, ankommt, vor der alle andern Rücksichten auf Linie oder Herausarbeiten des Kopfes zurücktreten müssen. Von vielen seien, außer dem Porträts der Eltern, die Dame mit dem Fächer und die im grauen Kleid genannt. Bei dem Knaben mit Dogge vor einem Gobelin klingt Velasquez leise an, und der tote Christus erinnert in seiner kunstvollen Perspektive an Mantegna, aber die eigene Schrift des Meisters ist nicht zu verkennen. Landschaftliches tritt noch zurück, von einigen herben Impressionen seiner Heidelberger Heimat abgesehen. Im Anschluß an die vorgenannten Figurenbilder entstanden große Kompositionen: außer dem eigentümlichen Versuch eines Massenporträts in der »Wachtparade« Titanen- und Amazonenkämpfe. Bei aller Beherrschung des linearen Zusammenhanges ist jedoch die Freude am malerischen Problem das Bestimmende, so bleiben auch Versuche zu einem eigentlichen Historienbild (Tilly vor der Schlacht bei Wimpfen) vereinzelt. Erst in den Beginn der neunziger Jahre fällt die größere Hinwendung zur Landschaft, wozu Chiem- und Bodensee, sowie Odenwald die Motive leihen. Haben diese Bilder noch nicht das leuchtende Grün der letzten Zeit, so vollzieht sich doch hier gleichsam der Übergang aus den bislang herrschenden braunen und grauen Tönen zu den helleren Stimmungen der Atmosphäre, wozu besonders der feine Dunst der Seeluft das Künstlerauge zu begeistern wußte (vgl. z. B. Kloster Seeon, 1892). So

WILHELM IMMENKAMP AM FENSTER

Olgemälde. Text S. 234

erscheint dann die Zeit der Ubersiedlung nach Frankfurt (1896) mit ihrer Gelegenheit zur Freilichtmalerei im Städel-Garten nur als Konsequenz des Vorausgegangenen, und nun nimmt allerdings die auf ihr eigentliches Gebiet gewiesene Künstlernatur ihren glänzendsten Aufschwung, indem einerseits das Figürliche in den Reiterporträts sein Recht behauptet, andererseits die Landschaft um ihrer selbstwillen gepflegt wird. Wie einst beim Porträt im Innenraum, so wird nun Reiter und Roß in die umgebende Natur einbezogen, bisweilen mit Opferung des Persönlichen. In ähnlicher Weise schildern Akte im Freien (Parisurteil) den Reiz des Spiels von Licht und Schatten auf dem menschlichen Körper. Zur Erreichung seines Zieles dienen beachtenswerte Vervollkommnungen in der Technik, denn ohne diese fabelhafte Ausnutzung der Pinselführung wäre der wahrhaft monumentale Eindruck der Menschen- und Tiergestalten nicht denkbar. Zugleich scheint Trübner in der Mischung der frisch hingesetzten Farben allen Glanz der in heller Sonne daliegenden Natur festbannen zu wollen, ob er nun die hellschimmernden Schlösser von Hemsbach und Cronberg in ihren Parks oder die lachenden Gestade des Starnberger Sees malt, immer bildet ein saftiges Grün mit blauen und grauen Tiefen die Dominante. Die Vereinfachung der Technik mit breit hingestrichenen Flächen geht bis an die äußerste Grenze, die manchem andern gefährlich würde.

Ob sich noch neue Steigerungen erzielen lassen, wird die Zukunft lehren; möge sie dem sechzigjährigen Meister noch viele Jahre und uns noch viele seiner Werke bescheren.

E. Vischer

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Verlosung von Kunstwerken für 1910 erleidet zum größten Bedauern der Vorstandschaft eine längere Verzögerung, weil der Ankauf von Originalen und die Auswahl der Kunstblätter erst nach der nächsten Generalversammlung stattfindet, diese aber noch immer nicht abgehalten werden kann. Die Mitglieder werden gebeten, noch etwas Geduld zu haben, da der Verzögerung kein Verschulden der Leitung zugrunde liegt. Sehr wertvoll und interessant wird die Vereinsgabe für 1911, mit deren Herstellung bereits begonnen wurde. Die fälligen Berichte werden versendet, sobald es tunlich ist. Es darf wohl bei dieser Gelegenheit die dringende Bitte erneuert werden, für die Gesellschaft, die auf eine ehrenvolle und segensreiche Tätigkeit hinweisen kann, neue Mitglieder zu werben, da mit ihrer Erweiterung einerseits ihre Aufgaben und die Ansprüche an sie wachsen, anderseits das Bedürfnis nach dem Zusammenschluß und dem verständnisvollen Zusammenwirken aller Berufenen immer dringender wird.

Der Jury des heurigen Jahres gehören folgende Künstler an: Die Architekten Heinrich Freiherr von Schmidt, kgl. Professor, und Hans Schurr; die Bildhauer Joseph Faßnacht und Franz Hoser; die Maler Professor Becker-Gundahl und Xaver Dietrich. Die Auswahl der Kunstwerke zur Jahresmappe 1911 war von der Jury 1910 vorzunehmen, die auch die Entscheidung über den demnächst zu erledigenden Wettbewerb über Diasporakirchen zu treffen hat. Die Beteiligung am Wettbewerbe ist recht gut. Da der Ausstellungsraum erst vom 22. April ab zur Verfügung steht, so kann das Preisgericht erst in der zweiten Woche nach Ostern zusammentreten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Künstlerstiftung. S. K. H. Prinz-Regent Luitpold von Bayern stiftete aus Anlaß seines 90. Geburtstages 100 000 M., deren Erträgnis zu Pensionen im vorläufigen Jahresbetrag von 720—800 M. für freiwirkende tüchtige, bedürftige, in Bayern lebende Künstler verwendet wird.

Jubiläumsausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft zu Ehren des 90. Geburtstages S. K. H. des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern. An der kommenden Ausstellung im K. Glaspalast beteiligt sich neben der Münchener Künstler-Genossenschaft,

wie alljährlich eine Reihe Münchener Künstlergruppen mit geschlossenen Kollektionen. Die Anmeldungen aus Deutschland sind sehr zahlreich; es stellen die verschiedenen deutschen Kunstzentren nicht mehr in einzelne Gruppen zersplittert aus, sondern sie haben sich erfreulicherweise in den betreffenden Kunststädten vereinigt, um in gemeinsamen Kollektionen ein vollständigeres und reichhaltigeres Bild des Kunstschaffens ihrer Kunstzentren zu geben, als dies bisher möglich war. So veranstalten die vereinigten Künstler von Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg-Kiel, Karlsruhe (beziehungsweise Baden) und Weimar Sonderausstellungen ihrer Kunstzentren. Berlin ist durch den Verein Berliner Künstler allein vertreten.

Wettbewerb. Der vom Bayer. Verein für Volkskunst und Volkskunde erlassene Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal in Salzburghofen-Freilassing hatte folgendes Ergebnis: Unter 16 rechtzeitig eingelaufenen Entwürfen erhielten den 1. Preis der Entwurf Motto »Sieg« (Bildhauer Kraus, München); den 2. Preis der Entwurf Motto »Den Kriegern zur Ehr« (Bildhauer Brochenberger und Baumeister Zeitler, München); den 3. Preis der Entwurf Motto »Salach« (Architekt Leitolf, Traunstein). Ferner erhielten Belobungen die Entwürfe: Motto »Ludwig I.« (Architekt R. Senf und Bildhauer Frz. Mayr, München), Motto »St. Georg« (Bildhauer Rauscher, Milbertshofen), Motto »Volkskunst« (Bildhauer Henn, München).

München. Der Kreuzweg der St. Paulskirche, eine Schöpfung von Professor Georg Busch, geht der Vollendung entgegen. Es sind bereits zehn Stationen aufgestellt.

Der Bildhauer Franz Christof Erler in Wien starb am 6. Januar l. Js. im 82. Lebensjahre. Er war am 5. Oktober 1829 als Müllerssohn zu Kitzbühel in Tirol geboren. Seine Kunststudien, die er durch Vermittlung des Kapuzinerguardians P. Severin bei Kaspar Pichler in Kufstein begonnen, vollendete er zu Wien. Auf Veranlassung Führichs erhielt er Aufträge für die dortige Altlerchenfelderkirche, für die er eine größere Anzahl Statuen und (1893) den Kreuzweg ausführte. Die Pfarrkirche zu Vöslau besitzt von ihm das Grabdenkmal des Bischofs von Erlau, Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst, und Statuen. Die fruchtbarste Epoche seines Schaffens begann mit den Aufträgen für die Wiener Votivkirche, für die er die zwölf Apostelstatuen im Presbyterium schuf, ferner die Reliefs »Sündenfall« und »Pfingstfest«, den Vermählungsaltar, die Statuen Florian und Georg. Viele Kirchen Österreich-Ungarns und Bosniens bergen Werke von Erler; besonders reich an solchen ist der Stephansdom zu Wien, so das Grabmal des Kardinals Rauscher, die Pietà am Herz Jesu-Altar, die Standbilder Friedrichs III., Maximilians I., Franz Josefs I., Marias von Burgund und der Kaiserin Elisabeth und viele Statuen. Erler war hauptsächlich für die kirchliche Kunst als Gotiker tätig; doch schmückte er auch Wiener Monumentalbauten mit Profanschöpfungen. Jos. Harter, Steyr

Steyr, O.-Öst. Die Jahre währende Restaurierung des berühmten Dachreiters der St. Margarethenkapelle in Steyr und die Restaurierung des größten Garstener Gobelins, welcher die Vermählungsfestlichkeit Alexanders des Großen mit Roxane verbildlicht, wurde voriges Jahr vollendet.

Pöllau. Augustin Pacher lieferte die Entwürfe zu 13 kleineren, bei Georg Schneider-Regensburg ausgeführten Fenstern für das hiesige Missionskirchlein »Maria-Meeresstern«. Das Hauptfenster, das gleichzeitig das Altarbild zu vertreten hat, stellt Maria mit dem göttlichen Kinde als Meeresstern dar, die Schiffbrüchigen auf wild bewegter See zu Hilfe kommt; den hiesigen und fremden Schiffern und Fischern wie aus der Seele gesprochen! Dem Künstler sind wir für den stimmungsvollen Schmuck des sonst armen Kirchleins zu großem Dank verpflichtet. Pacher lieferte auch den Entwurf zum Kirchensiegel. Hackober

Steyr, O.-Öst. Um das Stadtbild und die noch bestehenden Kunstmäler dieser mittelalterlich klingenden Stadt, welche man das »österreichische Nürnberg« preist, vor weiteren Entstellungen zu schützen, hat sich dortselbst eine Vereinigung gebildet, welche den Namen »Vereinigung Heimatschutz Steyr« führt. Selbe stellt sich die Aufgabe, durch Ausstellungen, Vorträge und persönlichen Einfluß auf die berufenen Faktoren die weiteren Entstellungen des Stadtbildes und seiner Umgebung möglichst zu verhindern und anregend auf die charakteristische Wiederherstellung des mittelalterlichen Stadtgepräges nach Tunlichkeit zu wirken. Einbezogen in ihr Tätigkeitsprogramm ist die Pflege der Friedhofskunst,

WILHELM IMMENKAMP HOLLUNDER

Ölgemälde. *Text S. 234*

GEORG VON HAUBERRISSER — DAS MÜNCHENER RATHAUS

Hauptfassade gegen den Marienplatz. Text S. 229
Originalaufnahme von Ludwig Schiessl's Nachf., München

welche in Steyr vollends darniederliegt. Das Komitee der Vereinigung besteht aus Konservator Direktor Jakob Kautsch, Landtagsabgeordneten Dr. Josef Schwinner, Kunsthistoriker und Schriftsteller Josef Harter, Professor Dr. Emmerich Pillewitzer, Hoflieferant Rudolf Sommerhuber und Gemeinderat Franz Kirchberger.

Münchener Secession. Die Frühjahrausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz mußte am 20. April geschlossen werden, da die Einlieferung der für die Internationale Sommerausstellung bestimmten Werke, welche am 15. Mai eröffnet wird, vom 21.—25. April stattfand.

Wien. Eine prächtige Festgabe zum Jubiläumstag des ehrwürdigen Prinzregenten Luitpold hat der Verein der Bayern in Wien von bewährter Künstlerhand herstellen lassen, eine vornehme Plakette in matt Silber, die in den weitesten Kreisen der Kaiserstadt an der Donau und speziell bei den in Wien lebenden Bayern allgemeine Bewunderung gefunden hat. Das kleine Kunstwerk, das Chr. Schierer in ihr geschaffen, zeichnet sich durch Echtheit, Einfachheit und Natürlichkeit aus. Schierers Luitpold-Plakette darf mit Ehren neben den bisher bekanntgewordenen übrigen Medaillen zum 90. Geburtstage des Prinzregenten genannt werden.

R. Riedl

BÜCHERSCHAU

Aus Kunst und Leben. Neue Folge. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Mit 6 Tafeln und 110 Abbildungen im Text. Dritte, umgearbeitete Auflage. gr. 8° (VIII und 296) Freiburg 1911, Herdersche Verlagshandlung. M. 6.—; geb. in Leinwand M. 7.50, in Halbfranz M. 9.—.

Das Werk erschien im Jahre 1906. Der ersten und zweiten Auflage folgte nun eine dritte, für welche die warme Empfehlung in vollem Umfange gilt, die »Die

GEORG VON HAUBERRISSER — RATHAUS IN MÜNCHEN

Hof mit Treppe. *Text S. 229*

Originalaufnahme von Ludwig Schiessl's Nachf., München

GEORG VON HAUBERRISSER VOM RATHAUS IN MÜNCHEN

Wandelgang

Originalaufnahme von Ludwig Schiessl's Nachf., München

christliche Kunst« den vorausgehenden Auflagen mitgab. Zu den schwierigsten, meistumstrittenen Problemen der christlichen Kunstgeschichte gehört gerade bei den heutigen Zuständen Rubens als religiöser Maler und die Darstellung der Madonna durch Raffael. Die beiden Kapitel, welche diese Themen in ausgezeichneter Weise behandeln, wurden vom Hochwürdigsten Herrn Verfasser für die dritte Auflage sorgfältig durchgeprüft und inhaltlich erweitert. Statt der Abhandlung »Von der Freude« sind drei Aufsätze über »Der Caritas Geist und Wesen«, »Familie und Schule«, »Pius X.« aufgenommen. S. St.

Eugène Burnand als Erklärer der Gleichnisse Jesu. Von Dr. Friedrich Spitta, Professor der evangelischen Theologie an der Universität Straßburg. Preis M. 0.75. Verlag der Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt vorm. Schultz & Comp.

Bekanntlich wird in evangelischen Kreisen eine lebhafte Propaganda für die Parabeln E. Burnands entfaltet, die gewiß recht interessant sind und viel Schönes enthalten, aber nicht als epochemachend gelten können. In obiger Publikation untersucht Professor Dr. Spitta vom Standpunkt des Exegeten aus, welche Bedeutung Burnand als Erklärer der Gleichnisse Jesu beanspruchen kann. Von den 32 Nummern kann er nur einer (Der barmherzige Samariter) das Zeugnis geben, »daß sie die Bilderrede Jesu in ihren charakteristischen Momenten zu relativ vollkommenem Ausdruck gebracht hätte« (S. 34). Seine Darlegungen bieten dem christlichen Künstler und Kunstfreund manche schöne Anregungen. Der Verfasser wendet sich an die protestantischen Kreise; dennoch wäre es besser gewesen, dem für die katholischen Leser verletzenden Passus der Predigt über das Gleichnis von den Weingärtnern (S. 12 und 13) in der Publikation eine andere Fassung zu geben oder doch jene unfreundlichen Stellen, die zur Sache überhaupt nicht gehören, zu unterdrücken. Die konfessionellen Anrempelungen drängen sich bedauerlicherweise immer mehr auch in das Gebiet der christlichen Kunst ein, wo sie leicht vermieden werden könnten und zum mindesten von den Vertretern des positiven Christusglaubens unterdrückt werden sollten. R

Illustrierte Kunstgeschichte von Professor Dr. Joseph Neuwirth (München und Berlin, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. In 20 Lieferungen, Preis à M. 1.—).

Nachdem uns nun vier Lieferungen dieser neuen Kunstgeschichte vorliegen, können wir ihr mit gutem Gewissen Worte der Anerkennung und Empfehlung widmen. Im einzelnen wird sie nach ihrem Abschluß gewürdigt werden. Der Ruf des Verfassers als Gelehrter und Lehrer ließ von vorneherein Gediegenes erwarten; auch die reichliche Illustrierung verdient Lob. In dem Abschnitt über die Kunst des Orients nimmt die chinesische und japanische Kunst einen entsprechenden Raum ein. Gegenüber der Überschätzung der Kunstleistungen dieser Völker ist eine sachliche Vorführung ihrer Erzeugnisse das beste.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

P. Beckert gem.

Beilage zu „Die christliche Kunst"

PRÄLAT DR. BRUNN

Direktor des Augustinianums zu Gaesdonck N. Rh. †

EDUARD ZIMMERMANN (MÜNCHEN) DER SELIGE NIKOLAUS VON DER FLUE

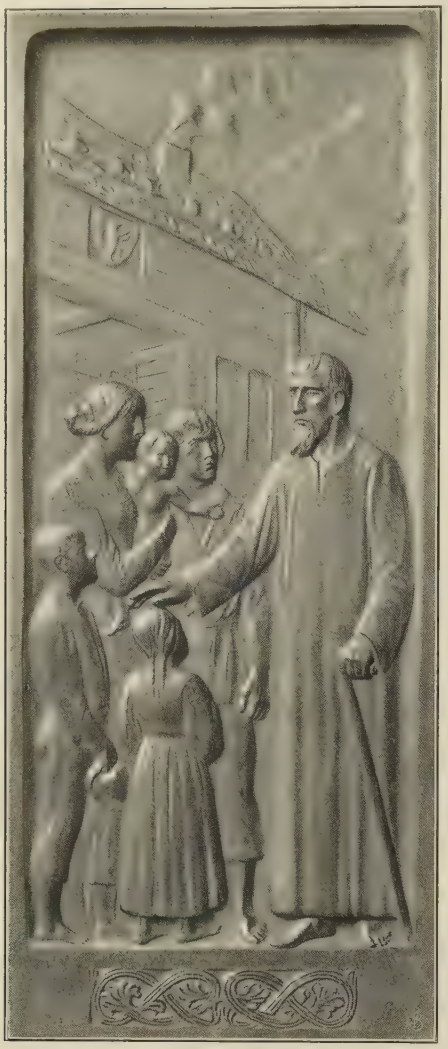
Bronzerelief in der Liebfrauenkirche zu Zürich. Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

DIE ENGEL IN DER CHRISTLICHEN KUNST

Von ENR. WÜSCHER-BECCHI in Narni

Es heißt gemeinhin und ist eine weit verbreitete Ansicht, daß die Darstellung der Engelgestalten in der christlichen Kunst sich aus den geflügelten Genien des klassischen Altertums entwickelte oder daß ihr dieselben zum Vorbilde gedient haben. Wir werden im weitern sehen, inwiefern und ob dies überhaupt zugegeben werden kann. Die Darstellung der Engel hat in der christlichen Kunst verschiedene Phasen durchgemacht; ehe wir aber einen bestimmenden Einfluß der klassischen Genien, deren die antike Welt voll war, auf die christliche Kunst überhaupt einräumen, müssen wir uns zuerst fragen und uns genau umsehen, wie die Engel in den ersten Jahrhunderten von der christlichen Kunst dargestellt worden sind; und vor allem, ob in jener Epoche von einem Einfluß jener klassischen Bildwerke auf dieselbe, oder von einer Entlehnung und Aufnahme vonseiten der christlichen Künstler überhaupt die Rede sein kann.

Auf antiken Monumenten, vor allem auf Reliefs und Gemälden, ja selbst auf Sarkophagen treffen wir recht häufig, ja beinahe auf Schritt und Tritt, diese geflügelten Genien; bald tragen sie zu zweien den Schild mit den Brustbildern der Verstorbenen (imagines clipeatae), bald stehen sie mit den Attributen der vier Jahreszeiten an der Frontseite des Sarkophages, immer unbekleidet, bald weiblichen bald männlichen Geschlechtes, in blühendster Jugendfülle, bekränzt und mit goldenen Ketten geschmückt. Kindergenien, bald



ED. ZIMMERMANN NIKOLAUS V. D. FLUE
Bronzerelief in der Liebfrauenkirche zu Zürich

geflügelt bald unbeflügelt, keltern Trauben, üben sich im Ballspiel. Wir sehen sie auf Vasen und Gemälden. Andere wieder bilden den Hofstaat der Götter, vor allem der Aphrodite und des Mars, dessen Waffen sie entführen oder zu Spiel und Scherz verwenden. Wir finden Genien aller Altersstufen und beider Geschlechter meist unbekleidet, ausgenommen die Viktorien.

Zu letzterer Personifikation des Sieges, des Ruhmes, hat die klassische Kunst Herrliches geschaffen. Nike-Viktoria ist meist schwebend, mit ausgebreiteten Flügeln, eine Panoplie oder Trophäe tragend, bald halbbekleidet, bald in flatterndem Gewand dargestellt, bald auf einer Kugel stehend, bald auf dem Vorderteil eines Schiffes. Ähnlich die Tyche (Glücksgöttin). Das berühmte Bild der Tyche von Antiochien ließ Kaiser Konstantin auf seinem Forum in Konstantinopel aufstellen und indem er ihr das Kreuzeszeichen auf die Stirne setzen ließ, entzog er sie dem Kult der Götzendiener und machte aus ihr einen Schutzengel der neuen Residenz.

In Rom aber ruhte der hl. Ambrosius nicht, bis das Bild der Viktoria aus dem Senatssaal entfernt wurde.

Die Christen der ersten Jahrhunderte sahen sich überall von diesen geflügelten Genien umgeben: Sie standen auf den Ehren- und Triumphsäulen, man sah sie an den Metopen der Tempel, sie erhoben sich in vergoldeter Bronze als Akroterien derselben, sie traten ihnen entgegen auf Gemälden, Freiskulpturen, Reliefs, Geräten und Münzen. Die Christen scheuten sich nicht, in Sarkophagen, auf denen Viktorien oder Jahreszeiten dargestellt waren, sich begraben zu lassen, nicht etwa weil diese sie an die Engel erinnerten, sondern weil sie nicht dem heidnischen Kulte angehörten. Auch die geflügelten Genien, die man besonders in den ersten Jahrhunderten als Füllfiguren in die Wand- und Deckenmalereien der Katakomben unbedenklich aufnahm, hatten für die christlichen Zeitgenossen der Flavier, Aurelier und ihrer Nachfolger durchaus nichts Anstößiges, die Christen waren aber weit davon entfernt, sie für Engel, für die in den Evangelien so oft erwähnten Boten Gottes, anzusehen.

Schon in den Katakombengemälden finden wir hin und wieder Engelgestalten, wenn auch selten; desgleichen auf den Reliefs der Sarkophage.

Wie sehen diese aus? Haben sie auch nur die geringste Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit den oben beschriebenen antiken Flügelgestalten? — Gewiß nicht; denn vor allem mangeln ihnen die Flügel. Diese treten erst nach und nach und in viel späterer Zeit, wie wir sehen werden, auf, in nachkonstantinischer Zeit und nicht vor dem vierten Jahrhundert.

Die christliche Kunst der ersten Zeit hielt sich an den Evangelientext. Und wie schildern die Evangelien die Erscheinung der Engel? Immerhin sowohl im Alten als im Neuen Testamente ist uns der Anblick der Engel als etwas Überwältigendes dargestellt; ermahnen sie doch selbst diejenigen, denen sie erscheinen, keine Furcht zu haben. Ihr Aussehen ist wie der Blitz, ihr Gewand weiß wie Schnee oder feurig wie die Flamme. Strahlendes Licht geht von ihnen aus, das die Menschen blendet und erzittern macht, daß sie auf ihr Antlitz fallen und ihr Haupt

verhüllen. Von den drei Marien am Grabe heißt es, es bemächtigte sich ihrer Schrecken und Entsetzen, die Wächter aber stürzen wie entseelt hin; der Engel beginnt seinen Gruß mit der Ermunterung, sich nicht zu fürchten.

Warum denn dieses, wenn ihr Aussehen nur lieblich, entzückend gewesen wäre? Freilich heißt es von Maria, daß sie bei der Botschaft des Engels erschrocken sei, aber nach dem Evangelium des Lukas der Anrede wegen (turbata in sermone ejus). Ein apokryphes Evangelium, das den Künstlern des Mittelalters bekannt war, und dem sie folgten, sagt uns, daß auch sie bei dem Anblick erschrak und erzitterte.[1])

Dieses Evangelium beschreibt uns auch die Gestalt und Erscheinung des Engels mit wenigen Worten »es trat zu ihr hinein ein Jüngling von einer Schönheit, die nicht zu beschreiben ist.«[2])

Jünglinge sind es, die am hl. Grabe Wache halten nach Markus, Männer nach dem Evangelium des Lukas. Im Alten Testament erscheinen sie immer als Männer; nur wo sie in Gegenwart der Gottheit erscheinen, nehmen sie eine andere, phantastischere Gestalt an.

Die altchristliche Kunst stellte die Engel deshalb als Jünglinge dar, in nichts sich unterscheidend von den Sterblichen. Ihr einziges Attribut war der Heroldstab, denn vor allem als ἄγγελοι, d. h. Boten, sind sie dargestellt. Die Kunst jener Zeiten war unvermögend, das Blendende, Überwältigende darzustellen sie begnügte sich, mit ihren Mitteln die Erscheinung zu einer natürlichen und zugleich würdigen zu gestalten. Diese Boten unterschieden sich in nichts von einem gewöhnlichen Boten oder Wanderer, außer durch besondere Schönheit der Gestalt und des Antlitzes. Ihre Tracht ist die der Zeit, sie tragen die aufgeschürzte, bald kurzärmlige, bald langärmlige Männertunika, die den raschen Gang ermöglicht, und das Oberkleid, das Pallium, fest um den Körper gezogen, dessen letztes Ende entweder über die linke Schulter fällt oder auf dem linken Arme ruht, Sandalen oder Halbstiefel an den Füßen, den Stab in der Hand. Das Haupthaar ist durch ein weißes Band (Diadem) aufgebunden, ihr Aussehen jugendlich.

Also nichts, das an die antiken Genien und Viktorien, die zumeist unbekleidet und vorzugsweise weiblichen Geschlechts waren, erinnerte.

Ende des dritten Jahrhunderts werden ihnen

E. ZIMMERMANN NIKOLAUS V. D. FLUE (VISION)
Bronzerelief in der Liebfrauenkirche zu Zürich

Flügel gegeben, um sie als höhere Wesen zu kennzeichnen, doch wechseln immer noch flügellose mit geflügelten ab. Auf dem schönen Elfenbeinrelief von München, auf dem die Auferstehung und Himmelfahrt dargestellt ist und das ungefähr dem fünften Jahrhundert angehört, sehen wir den Engel noch flügellos.

Eine weitere Zutat ist langlockiges Haupthaar, immer aber sind sie durch die Tracht als Männer, als Jünglinge gekennzeichnet, nie als Knaben, Mädchen oder gar Kinder.

Noch weniger haben mit den antiken Genien und Viktorien die obern Rangordnungen der Engel zu tun, d. h. diejenigen, die Gottes Thron am nächsten stehen, die Throne, die Cherubim und Seraphim, deren Vorbilder eher in der Kunst und Phantasie der Orientalen, auf ägyptischen und assyrischen Denk-

[1]) »Maria quam videns expavit et contremuit«.
[2]) »Ingressus est ad eam juvenis, cujus pulchritudo non potuit enarrari.« Pseudo Matth.

mälern gesucht werden müssen. Diese phantastischen Geschöpfe haben nur verhüllte menschliche Gestalt und sind ganz von Flügeln bedeckt, es gibt solche mit nur zwei, andere mit vier Flügelpaaren, über und über mit Augen besäet, so die Trimorphoi, die auf feurigen Rädern stehen, mit zwei Flügeln den Leib verhüllend, ein Flügelpaar zum Fluge ausgebreitet, ein anderes aufrecht stehend, und mit vier Köpfen: dem eines Adlers, eines Menschen, eines Löwen und eines Stieres. Sie stehen gewöhnlich zur Rechten und Linken des zum Jüngsten Gericht wiederkehrenden Christus. Die mittelalterliche, byzantinische Kunst hat hier wunderbare Wesen geschaffen und sich dabei an die Visionen der Propheten Ezechiel, Isaias, Daniel und des h. Sehers auf Patmos gehalten. Diese Flügelgestalten hat die russische Kunst beibehalten, im Abendland kamen sie allmählich in Abgang und wurden bald ganz aufgegeben oder sie verwandelten sich in die Seraphim oder Cherubim genannten Engelköpfchen mit vier Flügeln, wie sie die umbrische Schule liebte und in der Mandorla, die Gott Vater umgibt, anbrachte.

EMIL JUNG (OSNABRÜCK) TAUFSTEIN
Für die Pfarrkirche zu Krappitz in Oberschlesien

Die mittlere Stufe der »militia celestis«, die Dominationes, Virtutes, Potestates, sowie die Fürsten und Erzengel haben wieder menschliche Gestalt. Sie treten in glänzenden Rüstungen und blitzenden Waffen auf oder in Prachtgewändern, wie sie am byzantinischen Hof beliebt waren, mit edelsteinbesetzten Zeptern, in der Linken das signaculum Dei (das Zeichen Gottes) haltend.

Die byzantinische Kunst stellt auch die Erzengel in einer besonderen Gruppe dar: S. Michael in der Rüstung, S. Gabriel mit dem Abzeichen der Priesterwürde, dem Omophorion (dem Pallium sacrum der Lateiner entsprechend), S. Raphael in der Dalmatik. Sie präsentieren so die kirchliche, militärische und bürgerliche Gewalt.

Aber Christus selbst wird als Engel dargestellt. Der »Engel des guten Rates« wird gewöhnlich als Brustbild des jugendlichen Christus (geflügelt), von Engeln im Schilde getragen, abgebildet.

In den Szenen der heiligen Geschichte aber kommt fast ausschließlich der Engel in Menschengestalt, beflügelt und mit dem Nimbus vor, in unverändeter Gestalt bis ins zwölfte und dreizehnte Jahrhundert.[1]) Da erst trat eine Abweichung, die erste vom alten Typus sich entfernende, ein, die Jünglinge wurden zu Mädchen. Und dies kam nicht nur daher, daß man anfing, mehr das Liebliche der Erscheinung als das Hieratische, Würdevolle und Majestätische zu betonen, sondern weil man ihre Tracht, welche die klassische war, nicht mehr verstand. Die Engel in ihrem klassischen Kostüm, so wie sie die mittelalterliche Kunst in Byzanz und Rom nach alten Vorbildern durch Jahrhunderte hindurch getreu kopiert hatte, wurden in der neuen Zeit nicht mehr verstanden, da unterdessen auch hier eine große Wandlung vorgegangen war. Man hielt sie in ihren langen faltigen Gewändern und ihren auf die Schultern fallenden Locken wirklich für Mädchen. Entweder man kopierte verständnislos die alten Vorlagen oder man suchte sich anders zu helfen, indem man

[1]) Es ist ein Fehlgriff von Tissot, der in seinen originellen Illustrationen zum Leben Jesu statt ihrer bei der Verkündigung an Zacharias wie an Joseph und Maria die phantastischen Flügelwesen wieder eingeführt hat.

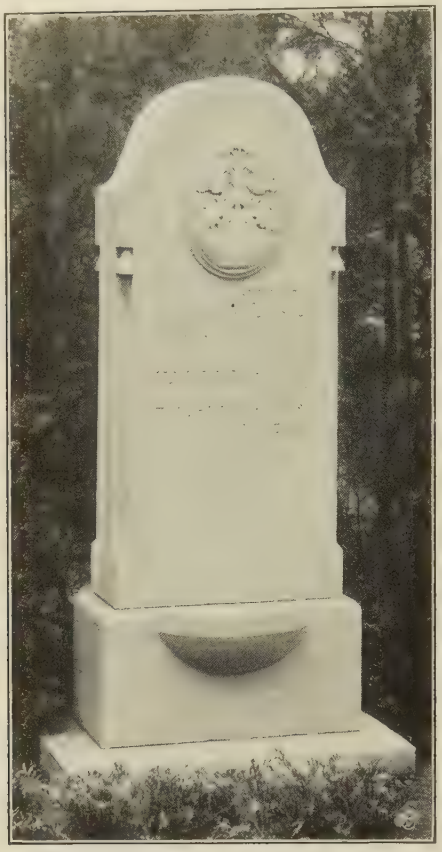
EDUARD ZIMMERMANN KRUZIFIXUS

Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

ihnen die zeitgemäße, wohlverstanden weibliche, Gewandung gab. Auch die Stäbe, die sie hielten, waren nicht mehr verständlich, da sie ja deren als Flügelwesen nicht bedurften, und man verwandelte dieselben in Lilien, in Kerzen oder Leuchter. Wir führen hier nur kurz zwei Beispiele an, die beweisen, daß die Wandlung der Jünglingsengel in die Mädchenengel zum großen Teil auf dem Nichtverständnis ihrer Tracht beruhte.

Der gekreuzigte Christus wurde vom sechsten bis ins zehnte Jahrhundert stets bekleidet mit einer Ärmeltunika dargestellt. Im späteren Mittelalter, als der Crucifixus nur mit dem Hüftenschurz dargestellt wurde, verstand man die Bilder des bekleideten Gekreuzigten nicht mehr und sie wurden des langen Rockes wegen für weibliche, gekreuzigte Heilige gehalten.[1])

[1]) Der Volto Santo v. Lucca und die hl. Kümmernis (Liberata).



EMIL JUNG (OSNABRÜCK) GRABDENKMAL
Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

Der Christusknabe auf dem Schoße seiner Mutter trug in der ersten Kunstepoche die Tracht der griechischen Männer, Chiton und Pallium, dasselbe Doppelgewand, das er auf allen Szenen seines Lebens trägt. Gewöhnlich ist er als schon halb erwachsener Knabe dargestellt.

Je mehr nun die Kunst sich freier bewegte und die getreue Wiedergabe der Natur erstrebte, desto mehr wurde ihr diese Verkleinerung des schon erwachsenen Jesus unmöglich. Sie zog vor, ein wirkliches Kind darzustellen, so umgingen sie auch die klassische, ihnen unbequeme und unverständliche Tracht. Man ließ dem Kinde nur eine Tunicula, bald gegürtet, bald ungegürtet, oder ein Mäntelchen, bald aber strebt man darnach, das Knäblein immer mehr zu entblößen. Es verliert die majestätische Ruhe, die schlecht zu seinem Alter paßt, und wird schließlich das bekannte mit Blumen, Früchten, Vögeln, bald mit der Mutter scherzende oder von ihr geliebkoste nackte Knäblein, zuletzt ein Säugling. In tausend Varianten haben die Künstler aller Zeiten und Länder diesen neuen Typus, den die Kunst der Renaissance geschaffen und weitergebildet, behandelt.

Die Engel, die schon früher eine Wandlung durchgemacht, nehmen jetzt einen neuen, vom alten durchaus verschiedenen Charakter an. Ihre Erscheinung gewinnt an Schönheit und Lieblichkeit, was sie an Kraft und Majestät verliert. Auch sie verjüngen sich in der neuen Kunst, sie wechseln nicht nur ihr Geschlecht, sie nehmen jede Altersstufe der Kindheit an. Mit Vorliebe werden es jetzt Knaben und Mädchen von 10—15 Jahren voll Anmut und Liebreiz. Diese geflügelte Jugend ist die Freude der Künstler. Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Bellini werden nicht müde, sie zu malen, diese fröhlichen Engelkinder umringen die Krippe des Herrn, umschweben mit Lilien und singend die Hirten. Auf dem großen Altarbild des Hugo van der Goes in Florenz umschwirren sie wie bunte Falter das neugeborne Knäblein.

Das emsige Studium der Antike, die grenzenlose Begeisterung für dieselbe, die zur Nachahmung reizte, nahm einen immer größeren Umfang an; was irgendwie auf modernen guten Geschmack Anspruch machen wollte, suchte so viel wie möglich in die Fußstapfen der Alten zu treten. Die antiken Monumente und alle Erzeugnisse klassischer Kunst wurden gesammelt. Man studierte sie und ahmte sie nach, oft sklavisch genug. Dazumal begannen die antiken Flügelgestalten als Vorbilder für die Engel zu dienen. Vor allem die Viktorien wurden ohne weiteres zu Engeln gemacht, aber nicht nur sie, sämtliche der schon erwähnten weiblichen und männlichen Genien fanden Aufnahme bei den christlichen Künstlern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Die Entblößung, die sich auf alle erstreckte, und die in sämtlichen frühern Jahrhunderten christlicher Kunst rein unmöglich gewesen wäre, stieß nun auf keinen Widerspruch mehr. Direkt der Antike entlehnt waren die nackten geflügelten Kinderengel, Amoretten oder mit dem italienischen Ausdruck putti, puttarelli genannt. Sie bevölkerten die Wolken auf den Himmelfahrten, Verkündigungen und Ekstasen und fanden sogar in Szenen der Leidensgeschichte Verwendung. Die frühere Einförmigkeit war so vermieden, der Charakter der Engel aber ein durchaus anderer geworden. Diese neuen Erscheinungsformen haben zwar die Kunst bereichert und tausenderlei neue Motive geschaffen, ob aber frömmere Zeiten diese oft die ernste Würde überschreitenden Bewegungen dieser neuen Himmelsbewohner gut geheißen hätten, ist fraglich; denn ernstere Zeiten wollten sie ihres dogmatischen und ernsten Charakters nicht beraubt sehen.

EMIL JUNG (OSNABRÜCK) GRABDENKMAL

EMIL JUNG (OSNABRÜCK) GRABDENKMAL

Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

DIE AUTOTYPIE

Von FERD. NOCKHER-Pullach

Die Autotypie bildet innerhalb unserer neuzeitlichen Reproduktionen eine so häufige Erscheinung, daß die geistreiche Art ihrer Entstehung allgemeinem Interesse begegnen dürfte. Wir haben ja im Zinkklischee bereits den treuesten, anpassungsfähigsten Gefährten der Type kennen gelernt, jedoch auch gleichzeitig die Grenzen seiner Ausdrucksmittel. Nun sind aber die Fälle ungemein zahlreich, bei denen wir uns mit dem primitiven Holzschnittcharakter (Strichmanier für Strichätzung) nicht begnügen wollen und der Gebrauch von Halbtönen unumgänglich erscheint, so anläßlich der drucktechnischen Wiedergabe von Photographien, Naturaufnahmen oder bei der Reproduktion von getuschten Vorlagen und Gemälden.

Der Name »Raster-Autotypie« verweist uns unmittelbar auf die spezifische Eigenart des Halbtonverfahrens und vermittelt uns gleichzeitig den Ausgangspunkt zu unserer Betrachtung. Um der großen Nuancenskala vom höchsten Licht bis zum tiefsten Schatten bei der Vervielfältigung in Autotypie gerecht werden zu können, bedarf es der Zerlegung jedes Bildes in viele einzelne Punkte. Auf diese Weise wird es möglich, daß auf ein und derselben Platte die unterschiedlichste Verteilung des Farbstoffes in der Druckpresse erfolgen kann. Es ist also notwendig, daß die lichtesten Partien im Papierton ausgespart bleiben und die betreffenden Stellen keine Farbe erhalten. Bei leichten, feinen Tönen werden wenige resp. entfernter stehende Pünktchen benötigt und so allmählich fortschreitend drängt sich die Dichtigkeit bis zur absoluten Sattheit und Tiefe des dunkelsten vorhandenen Schattens.

Diesem Prinzipe entspricht in erster Linie die Rasterplatte oder der sogenannte Zerleger. Der gebräuchlichste Typus ist aus Glas, eine mit feinem Netz bedeckte Spiegelplatte. Zur Herstellung dienen Liniiermaschinen, die auf einem Ätzgrund 34 bis 100 schwarze Linien pro Zentimeter und zwar meist in der Diagonale liefern, wodurch kleine, helle, durchsichtige Felder oder Quadrate entstehen. Amerika produziert anerkanntermaßen die besten Erzeugnisse (Firma Levy) und sind die Anschaf-

fungskosten insbesondere bei den ganz feinen Rastern ziemlich erheblich, 25 bis 250 Dollars pro Stück; in Deutschland wird Gaillards Fabrikat in Berlin besonders geschätzt. Mit Rücksicht auf die starke Abnützung der Druckplatte, besonders in der Schnelldruckpresse, hat naturgemäß die Feinheit des Rasters auch gewisse Grenzen, und sind daher 50 bis 65 Linien pro Zentimeter bewährt und am gebräuchlichsten.

Die Herstellung des Autotypie-Klischees verlangt schon bei der Beschaffung des Negativs eine spezielle Berücksichtigung. Der Photograph benötigt nämlich eine Kamera, in welcher der feinere oder gröbere Raster zwischen Objektiv und Negativplatte eingeschaltet ist. Die Wirkung dieser Einrichtung besteht nun darin, daß das jeweilige Rasterliniennetz gleichzeitig mit dem gewünschten Bilde auf die photographische Platte projiziert wird. Mithin hat bereits das fixierte Negativbild die Zerlegung von lichten und dunklen Partien in mikroskopisch feine Punkte aufzuweisen; man unterscheidet dabei im wesentlichen den nassen Negativprozeß und das sogenannte Trockenverfahren.

Die nächste Instanz im Entwicklungsgange bildet die Klischeeplatte selbst, die aus Zink oder Kupfer besteht. Die Behandlung der Bildkopie ist ungemein verschiedenartig, doch hat sich in den letzten Jahren die Verwendung der Emulsion besonders eingebürgert. Die Flüssigkeit wird in einem dunklen Raum über die Metallplatte gegossen, dann auf einer Art Zentrifuge über erwärmter Luft gleichmäßig verteilt und getrocknet und bildet schließlich eine dünne, lichtempfindliche Schicht. Der Verfertiger legt nun das Negativ darauf, befestigt die also vereinigten Platten, um jede Verschiebung auszuschliessen, in einer Kopierrahme und setzt dieselbe alsdann dem Sonnen- oder intensivem elektrischem Lichte aus. Die Belichtungsdauer ist sehr verschieden und richtet sich ganz nach der Beschaffenheit des Negativs und der Qualität der Lichtquelle. Aus der Kopierrahme wandert die Metallplatte unter die Wasserleitung und geht fixiert als Positiv aus der Dusche hervor.

ARTUR KAAN (WIEN) DR. ED. ALBERT

Bronze. Universitätshof in Wien. Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

Bis jetzt ist auf der Bildschichte von der Kopie noch nichts zu sehen, dieselbe tritt erst in die Erscheinung, nachdem eine Einfärbung in einem dünnen Farbbade erfolgte. Ein abermaliges Bad in Alkohol, der lediglich imstande ist, die Emulsionsschicht zu lösen, be-

OTHMAR SCHINKOWITZ (WIEN) DENKMAL FÜR MORITZ VON SCHWIND

Untersberger Marmor. Wien. Text siehe Rubrik »Wiener Bildwerke«

freit die Platte von dem nunmehr überflüssigen braunen Grund und zeigt das Bild in seiner Wirkung mit Helligkeiten und Dunkelheiten auf dem blanken Metall.

Die weitere Behandlung liegt in den Händen des Ätzers, der zunächst eine leichte Anätzung vornimmt; dann müssen diejenigen Stellen mittels Asphaltlack gedeckt werden, die vor der Wirkung des Säurebades geschützt werden sollen. Von nun ab arbeiten sich verschiedene Spezialisten in die Hände; der Xylograph schneidet die unvermeidlichen Unregelmäßigkeiten nach, welche sich im Ätzverfahren einzustellen pflegen, der Drucker liefert dazwischen die Probedrucke, die dem Retuscheur und Graveur einen Überblick über den jeweiligen Stand der Arbeit vermitteln und der Ätzer wiederholt und verstärkt nach Bedarf die Ätzprozedur. Die endgültige Fertigstellung der Platte benötigt zumeist eine Mitwirkung der Fräsmaschine, welche die Beseitigung derjenigen Metallflächen übernimmt, welche in der Ätzung nicht entfernt werden konnten. Den Abschluß der Gesamtarbeit leistet die Facettiermaschine, von der die Metallplatte eine Facette und zumeist eine feine Randlinie empfängt; auf den Holzsockel aufmontiert ist sie druckfertig.

So vorzüglich und bedeutungsvoll uns auch die Erzeugnisse des Autotypie-Verfahrens erscheinen mögen und so mannigfaltig sich deren Verwendbarkeit gestaltet hat, weisen sie doch Eigenschaften und Mängel auf, an deren Beseitigung unablässig gearbeitet und vervollkommnet werden muß. Als besonders störend machte sich von Anfang an die Wirkung des Rasters bemerkbar, war es doch nicht zu vermeiden, daß insbesondere bei Gemälde-Reproduktionen der Kunstgenuß durch die Beteiligung des, wenn auch feinen Netzwerkes, empfindlich beeinflußt wurde. Dazu kommt noch die Einschränkung bei der Wahl des

JOSEPH SCHNEIDER (DÜSSELDORF) DES KÜNSTLERS MUTTER

Papieres, das stets glatt sein muß, ein Kunstdruckpapier, das durch seinen unvermeidlichen Glanz dem Auge den Genuß erschwert. Die großen Formate bieten ihre besonderen Schwierigkeiten, speziell hinsichtlich der Beschaffung des benötigten Rasters, und beispielsweise für Affichen ganz unerschwingliche Kosten. Es sei jedoch an dieser Stelle gleich bemerkt, daß in letzter Zeit verschiedene Erfindungen in der Praxis Verwendung gefunden haben, die, wenn sie sich auf die Dauer bewähren, die störende Wirkung des Rasters beheben wollen.

Aus den mannigfaltigen Variationen und Kombinationen, die gegenwärtig nach dieser Richtung gebräuchlich sind, sei eine Spezialität noch hervorgehoben und erläutert, die »Duplex-Autotypie«. Auch hier kennzeichnet der Titel das Wesen der Methode; sie fordert eigentlich zwei Aufnahmen, zwei Klischees und doppelten Druck. Das Prinzip bezweckt die Ausfüllung der feinen kleinen Zwischenräume, die beim Druck entstehen und wird deshalb die zweite Aufnahme mit einer Drehung des Rasters, meist um 30 Grad, bewerkstelligt. Daraus ergibt sich, zumal bei Anwendung von vorteilhafter Farbergänzung, oft eine äußerst reizvolle Wirkung. Der Andruck gilt in der Regel der Tonplatte, beispielsweise in einem lichten Rosa, darauf folgt die Zeichenplatte, etwa in kräftig Dunkelbraun. Wir können nun, dank dem Zusammenschluß, den die Tonplatte in den Zwischenräumen der Zeichenplatte ergibt, die Rastrierung kaum störend empfinden und erhalten im Gegenteil oft auf diesem Wege eine ausnehmend stoffliche Wirkung. Auch die Vereinigung von Zinkätzung mit Autotypie erweist sich für viele Fälle als sehr glücklich, wobei der oft brutale Kontrast von Schwarz und Weiß durch die weiche Ergänzung des Halbtons eine vorteilhafte Milderung und vermittelnde Übergänge erhält.

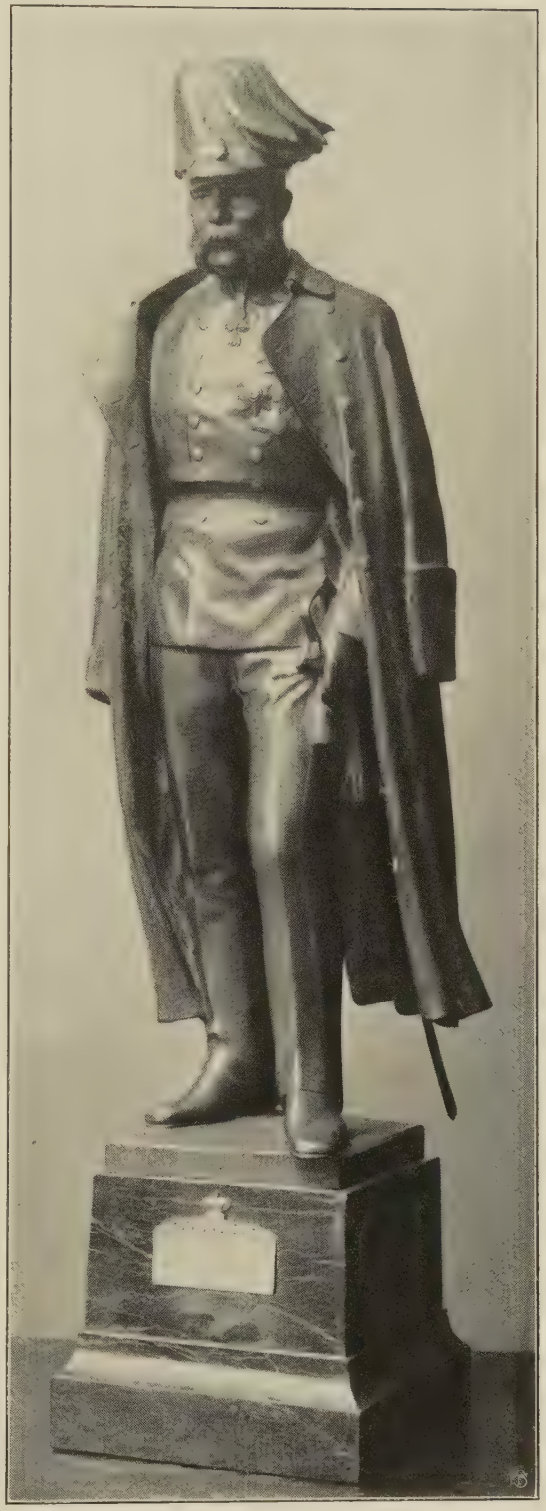
Zu ganz besonderer Bedeutung gelangte indes die Autotypie seit ihrer Vervollkommnung im Drei- und Vierfarbendruck. Die Erfolge hierin sind in der Tat so hervorragend, daß auch dieser Teil der Technik hier am Platze erscheint. Es mag dabei den Laien überraschen, zu hören, daß wir in der Lage sind, mit Hilfe von drei Platten, also mit drei Farben, ein vollfarbiges Bild zu erzielen, dem allerdings in neuerer Zeit mit Vorliebe eine vierte zugefügt wird.

Die erste und wichtigste Aufgabe bei der farbigen Reproduktion besteht in der Zerlegung der Töne, diesmal in die drei Grundfarben Gelb, Blau und Rot. Während nun beim Steindruck der Lithograph diese Teilung für seine einzelnen Platten vornimmt, besorgt dies bei der Autotypie der Photograph mit

der Herstellung der drei oder vier Negative.[1]) Jede Negativplatte erhält im Objektiv ein sogenanntes Filter vorgesetzt, eine Glasplatte, die mit entsprechend gefärbter Gelatineschicht überzogen ist, und zwar Violett für Gelb des Originals, Orangefilter für Blau, und ein grünes für Rot. Die neue, vierte Platte ist für Schwarz bestimmt, und hat den Zweck, teils die Form straffer zu präzisieren, teils die Sattheit und Tiefe einzelner Töne und Schatten zu verstärken.

Die Einstellung und Entwicklung der einzelnen Negativplatten muß der jeweiligen Farbe angepaßt erfolgen, die Einstellung nach dem Prinzipe, das wir bereits bei der Duplexautotypie kennen gelernt haben. So bezweckt eine Drehung des Rasters, daß die eine Farbe die feinen Zwischenräume der vorausgehenden ausfüllt und zwar in der Reihenfolge von Licht zum Schatten gelb, rot, blau, als letztes schwarz. Würde diese Drehung des Rasterlinienwinkels unterbleiben, so müßte notgedrungen beim Druck ein Farbpunkt auf den andern fallen und die Zwischenräume blieben als lichter Papierton, resp. weiß stehen. So einfach und fast selbstverständlich das Prinzip des Farbenfilters sowie des folgenden Zusammendrucks erscheinen mag, sind doch damit in der Praxis ungemein viel Schwierigkeiten verknüpft. Die ganze Einrichtung ist kostspielig, erfordert ausgezeichnete Reproduktionskameras, vorzügliche Belichtungsanlagen und ein trefflich geschultes Personal, das in seinen Operationen ebenso gewissenhaft wie geübt sein muß. Die notwendige Folge erhellt aus der Tatsache, daß gute Drei- und Vierfarbenautotypie sich nur bei ansehnlichen Auflagen empfehlenswert und rentabel erweist. Wenn auch das Prinzip der Rasteraufnahmen, ja selbst die Töne der Druckfarben gelb, rot, blau und schwarz sich stets gleich bleiben, ist es doch unerläßlich, daß jede neue Aufgabe wieder individuell behandelt werde und so ist es auch, wie täglich Beispiele zeigen, möglich, mit entsprechend feinem künstlerischem Verständnis allen Eigentümlichkeiten eines Originals in hohem Maße gerecht zu werden. Wir sehen dergestalt, wie die Autotypie nicht allein die ganze Skala jeder beliebigen Malerpalette restlos erschöpft, wir sind auch geradezu verblüfft, mit welcher überzeugenden Realistik der stoffliche Charakter des einzelnen Pinselstrichs pastos und in Lasur überzeugenden Ausdruck erhält.

Bei dem überaus regen und geistvollen



GUSTAV GURSCHNER (WIEN) KAISER FRANZ JOSEF
Bronze. Text unter »Wiener Bildwerke«

[1]) Vgl. den Artikel »Die Lithographie« in Heft 7 und 8 der Zeitschrift »Der Pionier«, Jahrgang III (Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst).

Erfindungsdrange, der auf dem Gebiete der photomechanischen Reproduktionstechniken seit Jahren waltet, dürfen wir in der Tat noch auf manche überraschende Bereicherung und staunenswerte Vervollkommnung rechnen.

Die Freunde unserer »Christlichen Kunst« erhielten nächst den ungezählten Halbtondrucken eine Fülle wohlgelungener Proben der vollfarbigen Autotypie, und mögen auch künftighin mit liebevollem Verständnis an den Fortschritten der Technik freundlichen Anteil nehmen.

ARCHITEKT UND BAUHERR

Sowenig wie dem Dichter, dem Maler oder Bildhauer bleiben dem Architekten die Nöten und Kämpfe des rauhen Lebens erspart. Das Leben kennt keine Rücksicht. Das Leben stellt auch den Architekten nicht selten in Verhältnisse hinein, die ihn trotz aller Begabung, trotz allen Könnens nur schwer über ein von Not und Sorge umkrampftes Dasein emporkommen lassen. Dabei liegt die Tragik meist nicht in der Ungunst des Zufalls, sondern in dem Unverständnis des Publikums für Architektur, in den unklaren, vielfach falschen Vorstellungen von dem Berufe, den Pflichten und den Aufgaben des Architekten. Hat bislang jedoch eben diese an sich beklagenswerte Unkenntnis über die baukünstlerische Tätigkeit des Architekten dem bauenden Publikum bei Hintansetzung des Künstlers als mildernder Umstand zugebilligt werden können, so ändert sich das, nachdem nun der Bund deutscher Architekten in kurzen, klaren Antworten auf »Sieben Fragen für jeden, der zu bauen beabsichtigt«[1]), über die Aufgaben des Architekten orientiert.

Ein Hauptübel sieht das Schriftchen mit Recht darin, daß der Bauherr häufig den Architekten und den Baugewerksmeister, den Unternehmer nicht auseinanderzuhalten weiß. Der Grund dieser Verwechslungen ist nicht zuletzt in der gesetzlich unzureichend geschützten Bezeichnung »Architekt« zu suchen, denn »jeder, der mit der Errichtung von Gebäuden irgend wie zu tun hat und über die nötige Kühnheit verfügt, strebt darnach, sich Architekt zu nennen«, während sich doch nur jener mit Fug und Recht diesen Titel aneignet, der selbstschöpferisch hohen künstlerischen und technischen Anforderungen gerecht zu werden vermag und diesem seinem rein künstlerischen Berufe allein lebt, ohne mit ihm den eines Unternehmers zu vereinen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß gerade aus dieser letzteren nicht nur berechtigten, sondern in Wahrung des Standesansehens und Interesses notwendigen Scheidung dem Architekten mancherlei Unannehmlichkeiten erwachsen, da der Bauherr in Verkennung der Aufgabe und der Stellung des Architekten ihm gegenüber von diesem in nicht seltenen Fällen den ganzen Bau »fertig zur Schlüsselabgabe« fordert. Wie unklug eine solche Forderung ist, erhellt daraus, daß sich der Bauherr damit des sachverständigen Ratgebers begibt. Ist doch eine der vornehmsten Aufgaben des Architekten die: den Bauherrn in

W. VON KOTZEBUE (TRAUNSTEIN) ANDACHT

[1]) Herausgegeben von der Ortsgruppe Sachsen-Anhalt. Verfasser: Gustav Wolff, Architekt, Halle a. S. Verlag: Gebauer-Schwetschke in Halle a. S. Preis: 0.25 M.

GEORG KAU (MÜNCHEN)
MEERESSTERN

o o *Ölgemälde. In Privatbesitz* o o
Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

XAVER DIETRICH (MÜNCHEN) BILDNIS

Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

künstlerischer, praktischer, technischer, kaufmännischer und baupolizeilicher Hinsicht zu beraten. Auf alle diese vielen Fragen wird der Laie allein nie und nimmer die bestmöglichen Lösungen finden. Überdies kann und muß der Architekt, der über der Bauausführung steht und nicht selbst an derselben interessiert ist, die Vorteile des Bauherrn nach jeder Richtung wahren. Daraus ergibt sich ohne weiteres, daß die Heranziehung eines Architekten den Bauherrn nicht selten vor Verlusten bewahrt, die vielleicht ungleich größer sind als die so gescheuten Auslagen für den Architekten. Wenn der Architekt einem Bauherrn die Pläne gewissenhaft anfertigt und durcharbeitet, »so ist damit ein solcher Aufwand von Zeit und Geld verbunden, daß es ganz unmöglich ist, diese Arbeiten außer Berechnung zu lassen«. Ganz abgesehen von der hoch einzuschätzenden künstlerischen Leistung, von der es allein abhängt, ob ein Bau seiner Bestimmung gemäß den praktischen und ästhetischen Bedürfnissen mehrerer Generationen genügt. Gehört doch schon »eine Summe von Studium und Erfahrung dazu, einen guten Grundriß für ein Haus aufzustellen, einen Grundriß, in dem Rücksicht genommen ist auf alle Wünsche des Bauherrn, auf den ganzen Aufbau, auf die Stellung der Möbel, auf gute Beleuchtung und Lüftung«. Und nun kommt es vor, daß der Unternehmer dem Bauherrn glauben machen will, daß er ihm einen in jeder Hinsicht befriedigenden Bau erstellt, ohne für die zeichnerischen Vorarbeiten, für die Baupläne irgendwelche Entschädigung zu beanspruchen. An eine solche Uneigennützigkeit wird wohl der idealst veranlagte Bauherr heutzutage nicht mehr glauben. Der Unternehmer hat ja mancherlei Möglichkeit, diesen großmütig außer Rechnung gesetzten Posten unauffällig unterzubringen. Der einfachste Weg ist, den Preis des Baues höher anzusetzen. An eine mangelhafte Ausführung, schlechtes Material usw. wollen wir gar nicht denken. Daß auch der »feste Gesamtpreis«, zu dem Unternehmer gerne einen Bau übernehmen, in Wirklichkeit oft auf recht »unfesten« Füßen steht, kann derjenige Bauherr erfahren, der, durch die beginnende und fortschreitende Bauausführung auf mancherlei aufmerksam geworden, neue Wünsche berücksichtigt haben möchte.

Eine weitere Möglichkeit, einen schönen Bau ohne Hilfe eines Architekten erstellen zu können, erblickt der Bauherr auch manchmal in jenen Publikationen, die eine Reihe von Gebäulichkeiten nebst Grundrissen abgebildet enthalten. Ganz abgesehen von den äußerst seltenen Fällen, in denen vielleicht einmal die individuellen baulichen Bedingungen und persönlichen Verhältnisse sich gleichen, ist die skrupellose Verwertung solcher Entwürfe nicht nur moralisch verwerflich sondern auch ungesetzlich, da die Entwürfe gewöhnlich

noch geistiges Eigentum des betreffenden Architekten sind und also nur mit dessen ausdrücklicher Erlaubnis verwertet werden dürfen. Diese Publikationen sollen für den Bauherrn nur ein Hilfsmittel sein, um namhafte Architekten kennen zu lernen, Architekten, denen er auf Grund ihrer ihm solcherart bekannt gewordenen Leistungen ruhig vertrauen kann. Vielleicht macht eine neue Auflage des Schriftchens neben den bereits geäußerten technischen Bedenken auch auf diesen Punkt aufmerksam.

Bezüglich der Gebühren des Architekten ist eine gerichtlicherseits als angemessen bezeichnete Norm von dem Verband Deutscher Architekten und Ingenieur-Vereine in der »Gebührenordnung der Architekten und Ingenieure von 1901« niedergelegt worden.

Wir wünschen nun, daß die von dem Bunde Deutscher Architekten gegebenen Aufklärungen weiteste Beachtung und Beherzigung finden mögen.

Jos. Wais

ERLEDIGTER WETTBEWERB

In Nr. 5, S. 147, veröffentlichten wir das Ausschreiben eines Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen für kleinere katholische Kirchen. Aufgabe war die Projektierung von Kapellen zum beständigen Gebrauch für die Ortseingesessenen an Orten der nordischen Diaspora und zugleich von leichteren Anbauten für den Sommer zur Bergung der Saisonarbeiter. Die an die Kapelle angebaute Halle durfte derart projektiert werden, daß sie dauernd stehen bleiben könnte, oder so, daß sie jeweils nur im Sommer stünde und im Herbst abgebrochen würde. Die große Mehrzahl der Projekte wählte die erstere Lösung.

Es war eine sehr schwierige Aufgabe zu bewältigen, weil zahlreiche ganz besondere technische und ästhetische Schwierigkeiten besiegt werden mußten und die Aufgabe nach der künstlerischen Seite hin erstmals gestellt war. Um so befriedigter kann die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst von dem Ergebnis sein, das vortrefflich genannt zu werden verdient. Es liefen 44 Projekte ein, von denen 17 prämiiert werden konnten. Angesichts der Neuheit der Aufgabe einerseits und der mehrfachen Auffassungen, welche sie zuläßt, anderseits vermochte sich das Preisgericht zu einer Aufstellung einer Abstufung in Verteilung der für Preise zur Verfügung stehenden Summe nicht zu entschließen. Es beschloß daher, den zehn besten Projekten gleiche Preise zuzuerkennen. Dieselben fielen (in alphabetischer Reihenfolge) auf die Projekte: »Pax« von F. Graf v. Courten-München, »Fisch« von F. Graf v. Courten-München, »Badeort« von Karl Grandy-Pasing, »Auf der Höh'« von Karl Grandy-Pasing, »Deutsch« von Rupert v. Miller-München, »Ostern 1911 II« von Rupert v. Miller-München, »Dominus vobiscum« von Wilh. Siebenlist-Weiden i. Obpf., »Karwoche« von M. Simon-München, »Osterfest« von M. Simon-München und »Ostern 1911« von Welzenbacher-München. Ferner wurden Belobungen zugesprochen den Projekten: »Diaspora III« von Gg. Enders-Mannheim«, »Dorfkirchlein« von Karl Grandy-Pasing, »Einfach« von Oskar Mons-München, »Diaspora I und II« von Ernst Müller-Charlottenburg, »Rugia« von Regierungsbaumeister Krings-Köln und »Diaspora-Kirchlein« von Diplomingenieur Peter Vollert-München. Die Entwürfe waren bis inkl. Sonntag, 7. Mai, täglich von 10—4 Uhr im nördlichen Schrannen-

XAVER DIETRICH ZWEI FREUNDE

Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

saal in München ausgestellt. Es ist dies der 15. Wettbewerb, den die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst durchgeführt hat. Die Gesellschaft sucht mit diesem Wettbewerb einem dringenden Bedürfnis tatkräftig abzuhelfen; sie beweist aber damit auch erneut vor der Öffentlichkeit ihren ernsten Willen, der christlichen Kunst wirksam zu dienen und sie praktisch zu fördern. Wie sie seinerzeit durch ihre Bemühungen um künstlerische christliche Grabdenkmäler die Grabmalfrage in Fluß gebracht, so werden ihre Bemühungen für würdige Diasporakirchen im Sinn ihres letzten Wettbewerbes sicher ebenfalls einen fruchtbaren Boden finden. Dankbarst sei noch erwähnt, daß die erste Anregung zu diesem Wettbewerb von Hochw. Herrn Erzpriester Völkel in Swinemünde ausging, welcher dem Preisgericht auch bei Festlegung des Preisausschreibens beratend beihalf. Möge das Ergebnis in künstlerischer und religiöser Beziehung großen Nutzen stiften.

FRIEDRICH WIRNHIER (MÜNCHEN) LESENDES MÄDCHEN

Text siehe Rubrik »Zu unseren Bildern«

GEDANKEN ZUM PRINZIP DES IMPRESSIONISMUS

(Anläßlich der letzten Sonderbundausstellung in Düsseldorf 1910)

Der »Sonderbund«, der in seinen beiden bisherigen Ausstellungen sein Wesen noch ziemlich rätselhaft sein ließ, hat im vorigen Sommer die südliche Hälfte des Kunstpalastes für sich und Verwandtes in Anspruch genommen und bekennt sich rückhaltlos zum absoluten Impressionismus, diesen, der seinen dauernden Ursitz für alle Kunstentwicklung in Frankreich oder vielmehr in Paris habe, zugleich als Urprimitivismus voraussetzend. Das ist der langen Katalogvorrede kurzer Sinn, die selber höchst impressionistisch ist.

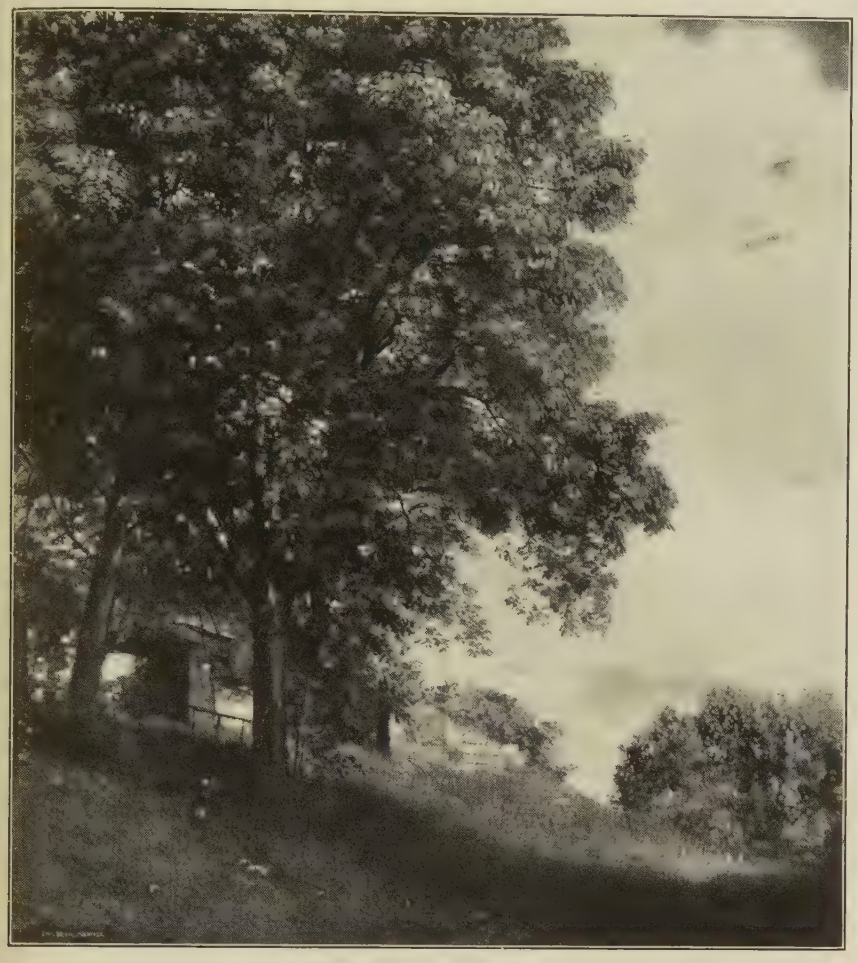
Für den, der die Kunst für etwas Lebendiges und ein Stück Menschengeschichte ansieht, hätte es kaum der ausdrücklichen Bitte des stark beteiligten Malers August Deusser bedurft, die Darbietung und ihre Künstler ernst zu nehmen. »Glauben Sie mir, der ich das im Namen aller Künstler aussprechen darf: auch die künstlerischen Ausdrucksformen, die Sie ablehnen mögen, sind die Frucht eines inneren geistigen Ringens, sind nicht im Spiel zur Verblüffung des Philisters gefunden, sondern in hingebender Mühe und im seelischen Kampfe[1])«. Das war ihm selber durchaus aus der Seele gesprochen, und sein Tun stimmt damit überein. Aber in der Ausstellung selber kommt vor mancher Leistung der Gedanke, es müßte ihrem Urheber doch schwer werden, ehrlich zu versichern, die eben wiedergegebenen Worte träfen auch für dieses sein Werk zu. Räume, die sich wesentlich dem Unfertigen bestimmen, öffnen sich leicht auch dem, was niemals fertig wird, und dem, was niemals fertig werden kann. Manches Gekleckse wahnwitziger Exzentrizität kann als Resultat eines »Ringens« durchgehen; manche unfertige, im ersten Anwurf stecken gebliebene Skizze ohne Ringen und ohne besonderes Ziel kann aus dem Atelierwinkel hervorgestäubt und, wenn sie recht unfertig blieb, als Bestandteil des »Gesamtringens« präsentiert und durch Aufsetzung des Namens, besonders wenn dieser weither bestechend klingt, »verkäuflich« gemacht werden. Derartiger recht entbehrlicher Dinge sind leider zuviele in den Kunstpalast eingedrungen und beeinträchtigen bei vielen, auch bei solchen, die sich nicht so leicht sollten verblüffen lassen, das Interesse, das das Unternehmen seiner Grundrichtung nach verdient, mag diese Grundrichtung bewußte Absicht sein oder nicht. Diese Grundrichtung so, wie es der Kunst, auch der christlichen Kunst natürlich, dienen könnte, zu erkennen und zu beurteilen, wird nicht nur durch die Vorrede zum Kataloge, sondern auch durch die Anordnung und Verteilung auf die verschiedenen Räume erschwert.

Dem großen Publikum gegenüber wäre eine Anordnung, die eine gewisse Entwicklung dargestellt hätte, vielleicht befremdlicher, für die Sache selber und ihren Zusammenhang mit ursprünglicher und gegenwärtiger Kunstgeschichte ganz

[1]) Aus den Eröffnungsworten.

Hermann Eichfeld

Wolkenschatten



EMIL BÖHM (MÜNCHEN) SOMMERMORGEN

Text Beil. S. 21

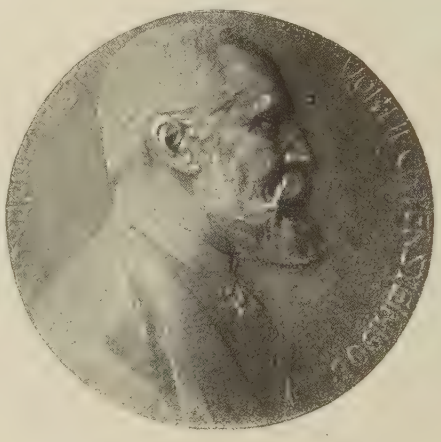
gewiß dienlicher gewesen. Das hierfür Zusammengehörige zu finden und lückenlos aneinander zu reihen, war fast unmöglich. Das Gesamtresultat würde aber doch wohl für die Grundrichtung und Grundanschauung das folgende sein.

Der Ursprung der Kunst ist in dem Triebe, einen empfangenen Eindruck (Impression) wiederzugeben, gelegen. Dieser Trieb kommt mit dem Eindruck gleichzeitig in Bewegung. Also ist der erste Eindruck der Urquell der Kunst. Das gilt für die Entwicklung der Kunst von ihren »ersten Anfängen«, und es gilt für jeden Künstler und jeden Genießenden im einzelnen Falle. Der erste Eindruck muß erfaßt und zunächst geistig, dann aber auch äußerlich festgelegt werden. Er darf weder verloren gehen, noch gefälscht werden. Das ist leichter gesagt als getan. Es muß gelernt werden. Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit; es ist keine Frage, daß es außerordentlich schwer ist, auch nur im Denken, geschweige denn in Wort und Bildwerk sich ganz klar zu werden, welches der erste, der allererste, vom nächsten schon scharfgeschiedene Eindruck bei irgend einer Wahrnehmung gewesen sei; das geht nicht ohne »geistiges Ringen« und »seelischen Kampf«; es ist unter allen Umständen ein menschenwürdiges Bemühen. Eine andere Frage ist es, ob jedes Ergebnis dieses Bemühens ein Kunstwerk oder auch nur der wahre Anfang zu einem solchen sei, das doch nicht nur erblickt, sondern genossen sein will. Nun bringt die Ausstellung eine Anzahl solcher Ergebnisse des Ringens. Bei dem einen oder andern staunt man, wie die Wiedergabe seines »ersten Eindrucks« nichts Bestimmteres erkennen lassen soll, und empfindet doch, daß dies ein erster Eindruck gewesen sein mag. Bei anderen fangen Erscheinungen an, sich gleichsam aus einem Urschlamm zu sondern, um sich zu Klarheiten auszugestalten, die hie und da schon überraschend als Wahrheiten erscheinen.

Der erste Eindruck beruht auf der Empfindung eines Gegensatzes oder einer Fülle von Gegensätzen. Kraft des Gegensatzes tritt das einzelne seiner Umgebung und anderen einzelnen als ein anderes gegenüber. Was nimmt nun das Auge als gegensatzbegründend wahr? Nur eins? oder wenn mehrere, welches von diesen zuerst? welches zuletzt? alle zugleich? welches macht den schärfsten, welches den nachhaltigsten Eindruck? Zweifellos wirken Licht, Farbe, Form, wenn vielleicht nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise unmittelbar auf das leibliche Auge. Reines Licht, d. h. absolutes Weiß kommt praktisch nie von einem Gegenstande aus zur Wahrnehmung, indem kein Gegenstand alle Lichtstrahlen zurückwirft; ebensowenig absoluter Lichtmangel, reines Schwarz, weil kein Gegenstand in irgend einem Teile alle Lichtstrahlen absorbiert; Lichtbrechung, Lokaltöne, Nebenreflexe wirken immer mit. Und so mag es richtig sein, daß der erste Lichteindruck ein farbiger ist; es mag auch richtig sein, daß in der Empfindung des Gegensatzes die Farbenunterschiede, d. h. die einzelnen Farben, lebhafter, bestimmter, einartiger empfunden werden beim ersten Eindruck, als bei ruhigerer Betrachtung. Aber weder Auge noch Mensch kann sich vernünftigerweise mit solcher Impression begnügen. Es ist der Mühe wert, zu fragen und zu versuchen, ob man mit einfachen Farben oder Mischfarben, ob man durch kontinuierliche breitere oder schmälere Bänder, oder durch feine Strichelung oder Punktieren dem ersten Eindruck, den man gehabt hat oder hinsichtlich der Farbe gehabt zu haben glaubt, näher kommt; lehrreiche und wirksame Beobachtungen, selbst unmittelbar verwendbare technische Griffe sind von solchen ernsten Studien zu erwarten. Aber um ihretwillen kriecht die Kunst mit ihrer ganzen glorreichen Entwicklung nich

wieder in ihre Wiege hinein. Nun kommt aber zu der Farbe (und zum Lichte) die Form hinzu. Wundersame Farbensymphonien nach Art der chinesischen Papierlaternen oder der Farbenorgeln, mit denen man im Anfange des vorigen Jahrhunderts Melodien erkennbar wiedergeben wollte, vermögen eine vergnügliche, auch wohl genußreiche oder fürchterliche Reizung für das Auge und durch dieses für innere Empfindung sein. Aber es fehlt die Gestaltung. Schaffen mit Pinsel und Meißel ohne Gestaltung nenne man nicht Kunst, sondern erfinde dafür einen anderen ehrlichen Namen. Wie nimmt nun das Auge die Formen wahr? Nach dem Vorstehenden durch Wahrnehmen der Grenzen zwischen den einzelnen Farbeindrücken, vor allem aber auch der Grenzen zwischen den Gegenständen. Wie aber sollen diese Grenzeindrücke so wiedergegeben werden, daß die Wiedergaben ebenfalls diese Eindrücke machen? Kann überall oder irgendwo die ideale Grenze, wie sie durch das Aneinanderstoßen verschiedener Farben wahrnehmbar gemacht wird, für die Wiedergabe genügen? Entsteht dabei für das empfindende Auge eine nach beiden Seiten übergreifende Mischfarbe, die Grenze verwischend? Muß diese Mischfarbe wiedergegeben werden, oder ruft die Wiedergabe sie in gleicher Weise hervor? Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß in sehr anfänglichen Kunstzeiten der bloße Farbengegensatz als gestaltend nicht genügte. Die Grenze wollte gezogen sein und zwar mit ebensolcher Bestimmtheit, als der Eindruck, auch der allererste, sie vermittelte. Dieser Forderung entsprechen die Konturen. Wie sollen sie aussehen? sollen sie nur die Gegenstände scheiden oder auch die einzelnen Farbmassen? soll die ursprüngliche Mosaik- und Glasgemäldetechnik auf die Leinwand übertragen werden? sollen die Konturen schwarz sein, wie dem Eindrucke nach das Blei der Verglasung? sollen sie begleitende farblose Lücken sein, die die Leinwand sehen lassen? sollen sie gar weiß sein? oder sollen die Farben der Flächen die Farben der Konturen bestimmen? sollen Linien gleicher oder verschiedener Breite (Stärke), feine oder sehr breite zur Anwendung kommen, damit sie dem ersten Eindrucke entsprechen und diesen wiedergeben? Blicken wir in früheste Zeiten zurück, so stoßen wir auf gar merkwürdige und vielfach weit vorgreifende Üblichkeiten, die intuitiv, nicht als Ergebnisse wissenschaftlicher und künstlerischer Erwägungen, ergriffen wurden. Umsomehr ist es ganz gewiß für gereiftere Zeiten ein wertvolles Fragen, Studieren, Versuchen, wie sich der Künstler der Aufgabe des Abgrenzens gegenüber zu verhalten habe. Aber solche Versuche repräsentieren Wege, nicht Kunstwerke. Präsentiert der Urheber sie als letztere, so ruft er Meinungsäußerungen hervor, die ihm hart oder sogar roh erscheinen können. Vergleichen wir eine nicht geringe Anzahl der ausgestellten Werkanfänge mit den Konturzeichnungen auf Mammutknochen und prähistorischen Gefäßen sowie mit den Farbklecksen auf letzteren in weitester Verbreitung, so ließe sich für die Sonderbund-Ausstellung sagen, daß ihre Darbietungen teils diesen prähistorischen Anfängen gleichartig sind, teils das Gewicht der Tradition und Gegenwart abzuschütteln sich vergeblich bemühen, ja teilweise nur Spuren solchen Verlassens zeigen. Sobald irgend eine Leistung dem impressionistisch wirkenden »Ungeschick« sich zu entringen beginnt, zeigt sich sofort die Richtung zur Tradition und zur Gegenwart, letztere bestechend erweitert durch ostasiatische Anleihen, die man kaum »Einfluß« nennen kann.

Und das Resultat? Ebenso gewiß und selbstverständlich, als alle bildende Kunst zu allerletzt auf den allerersten Eindruck (Impression) der Erscheinung in Farbe (Licht) und Form zurückführt, im Festhalten dieses allerersten Eindruckes aber schon weitere Eindrücke mit aufnimmt, die in der bildlichen Wiedergabe sichtbar werden, ebenso sicher kann aus diesen uneingeschränkt allgemeinen Grundlagen nicht eine bestimmte neue Kunst herauskonstruiert werden, die einen künstlerischen Gegensatz zu den bisherigen, historisch gewordenen Kunstbetätigungen (Stilformen) böte. Und wenn nun gar eine Kunst auf alleiniger Grundlage der Farbe gedacht wird, dann erwächst ihr mit Notwendigkeit eine Parallelkunst auf Grundlage der Form, d. h. einer Konturierung der kleinsten Teile. Wie das Auge durch Übung lernt, die Kurven in der Natur in zahlreiche, eigentlich unendlich viele gerade Linien aufzulösen, die das ungeübte Auge nicht sieht, so muß es auch erlernen können, die Erscheinungen unmittelbar als aufgelöst in viele kleine, eigentlich unendlich kleine, scharf umschriebene (konturierte) Flächen zu sehen. Aber wo wäre da ein Weg zu einer neuen Kunst im vorher bezeichneten Sinne?



MEDAILLE VON LUDWIG HUJER (WIEN)
Text S. 263

Wenn nun aber einer sagen wollte, nachdem die Kunst bereits raffaelische Höhen erstiegen hat, ist es zwecklos, töricht, kunstwidrig, noch einmal zu prähistorischen Zeiten zurückzugreifen, und eine Leinwand, die eine persönlich empfundene oder empfunden geglaubte Impression wiederzugeben versucht, ist eine Roheit, so muß dem widersprochen werden. Einen Teil der Tradition auf dem Gebiete der Kunst bildet auch das Konventionelle im schlechten Sinne des Wortes als Abusus tyrannus. Dieser Tyrann nimmt, soweit er kann, jedes Urteil gefangen und läßt manches als wesentlich und absolut unverrückbar erscheinen, was stark konventionelle Färbung bekommen hat oder gar rein konventionell ist. Dabei vermischen sich leicht historische Tradition und künstlerische Gewohnheit. So berechtigt die erstere vielfach ist, so wandelbar und verbesserungsfähig pflegt letztere zu sein. Und wie es wissenschaftliche Pflicht ist, historische Traditionen vor Fälschungen und irrigen Auffassungen zu schützen, so ist es mindestens berechtigt, auch die herrschenden Kunst- oder Künstlergewohnheiten den naturgemäßen Uranfängen ab und zu praktisch gegenüberzustellen. Urteil und Gewohnheit können Gewinn daraus ziehen. Die Perspektive z. B. ist längst eine Wissenschaft geworden, und doch setzt sich die praktische Perspektive auf der Leinwand streng genommen aus lauter Fehlern zusammen, so wahr wir zwei nebeneinander stehende Augen haben; die Kunstbetätigung verfährt demgegenüber recht summarisch und scheut vielfach die größten Fehler nicht; wie empfindet nun

EHRENGESCHENK FÜR PROFESSOR GEORG VON HAUBERRISSER

Entwurf von Karl Bauer-Ulm, Ausführung von R. Harrach (Firma Harrach & Sohn), München

Text Beilage S. 21

JOSEPH KÖPF (MÜNCHEN) MADONNA

Figuren Bronze, Rahmen Marmor. *Text Beilage S. 21*

der allererste Eindruck die Perspektive? Man kann und darf den Versuch machen, das eigne Auge auf diese Empfindung und Wahrnehmung hin zu prüfen und das Ergebnis, wenn man Künstler ist, für sich und andere festzulegen, und manches dürfte fruchtbar auf den ersten Eindruck zurückgeführt werden können, was man, wie die vorwissenschaftliche oder in ihrer Art wissenschaftliche Perspektive der Chinesen, des griechisch-römischen Altertums, des Mittelalters, mit bequemer Geringschätzung als Unwissenheit und Unfähigkeit schmäht.

All diese Versuche, wenn mit Ernst und Gründlichkeit gemacht, sind der Beachtung, und ihre Vorzeigung, wenn umsichtig und anspruchslos veranstaltet, des Dankes wert. Aber weder der Beschauer noch der Künstler darf in der Täuschung befangen sein, es handle sich bei diesen Vorzeigungen um »Bilder«, um Kunstwerke, und das Geleistete oder Gesehene sei etwa die Zukunftskunst.

Und so brachte auch die Sonderbund-Ausstellung nur vereinzelte Malereien, die man »Bilder«, »Gemälde« nennen möchte; je mehr sie dies sind, um so ferner liegen sie dem »Urimpressionismus« und sind sie für Erwägungen über einen solchen interesselos. Im übrigen ist es zu bedauern, wenn hie und da die Ausstellung schlechthin als »Gemäldeausstellung« und »Kunstausstellung« angesehen und als eine solche mit geringschätzenden oder schmähenden Phrasen abgetan wird; man sollte sie das sein lassen, was sie ist. Daß sie ein erhebliches Interesse gefunden hat, zeigt die Zahl der Verkäufe: Von den 209 Nummern der Überschrift »Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen« sind 45 Privatbesitz; von den übrigen 164 sind bis zum 1. Oktober 50 Nummern, also nahezu ein Drittel, verkauft worden, und zwar nicht vor allem wirkliche »Bilder«. Aus der Zahl der letzteren dürften in erster Linie einige Arbeiten von Julius Bretz (Düsseldorf) und von August Deusser hervorzuheben sein. Der erstere hat nach mühevollen und anfangs nicht glücklichen Anfängen, die ihn aber gründliche und liebevolle Beachtung der Einzelheiten lehrten, seit einiger Zeit einen mächtigen Aufstieg zu vortrefflichen Leistungen gemacht; die Bilder »Mühle«, »Bauerngarten« und »Frühlingsabend« sind treffliche Beweise. A. Deusser hingegen triumphiert in der Beobachtung und Erfassung von Soldatenpferden, Einzeltieren

wie Massen, und ihres energischen Erscheinens in der Landschaft. Hie und da befremdet eine Stellung, aber man muß bedenken, daß dem Künstler, der so eifrig gerade die Augenblickseindrücke zu sondern sich lange bemüht hat, manche Augenblicksstellung, die andere Augen gar nicht wahrnehmen, geläufiger und auch naturgemäßer erscheint, als es den meisten Menschen irgend eine Augenblicksstellung eines Pferdes ist. Als »Bilder« treten hervor »Galopp«, »Riehler Heide«, »Regiment Kürassiere«, »General und Adjutant«, »Durcheinander«. Von höchstem Interesse aber sind seine 20 Sepiazeichnungen, wirklich festgewordene Momente aus dem Fluß der Bewegung. Die Truppen erscheinen auf dem Papier wie auf schneeweißem Gelände; das Landschaftliche ist teils nur schwach wie im Nebel durch verwaschene horizontale Linien angedeutet, aber mit einer Virtuosität, die selbst den Grund und Boden nicht vermissen läßt; vielmehr ergänzt das befriedigte Auge all die Nebendinge gleichsam aus der Erinnerung, wie es das auch der Wirklichkeit gegenüber tut. Bei M. Clarenbach erinnert der »Frühlingsmorgen« am meisten an seine bisherige Art; sonst geht er ins Breite und Fleckige, in gewisser Hinsicht zunächst ein Rückschritt, aber hoffentlich nur ein vorübergehender, fördernder Aufenthalt in diesem Kreise. Auch Maurice Denis erscheint mit zwei Nummern, »Gartenlaube am See« und »April«.

JOSEPH KÖPF — KINDERGRUPPE

Dekoration einer Hausfassade (München). Text Beilage S. 21

Alles Genannte fand sich in den beiden ersten Sälen und dem kleinen Nebenraum der Deusserschen Sepiazeichnungen. Für das übrige, teilweise buntverteilte, ergibt sich etwa folgende Stufenreihe: die Eindrücke erscheinen als Farbflecke meist in einfachen satten Farben; manches erinnert an prähistorische Malereien auf Tongefäßen. Dem Urschlamm am nächsten steht M. Kandinski (München) mit drei »Improvisationen« (»Presto«, »Sturm«, »Abend«), Gegenständliches ist kaum zu erraten. Bei ähnlicher Behandlung läßt Al. Kanoldt (München) die »Mohnblumen« charakteristisch hervortreten; in ähnlicher Weise Al. v. Jawlensky die Bestandteile seines »Stilleben«. Die einfachen ungeteilten, bald bandartigen, bald rundlichen Farben erscheinen in einer zweiten Gruppe als Auflösungen von Farbeindrücken, wobei dicht nebeneinander gesetzte Farben Mischfarben darstellen; die Auflösungen zeigen teils Punkte oder ganze kurze Strichlein (Pointillisten), teils wellige Linien, die bald horizontal, bald vertikal, bald schräg, meist parallel, hie und da auch sich durchschneidend, über die Malfläche hinlaufen; Punkte und kleine Strichlein bringen u. a. Paul Signac (Paris) und Henry Edmond Cross (Paris); wellige Linien Christian Rohlfs (Polling) und Walter Ophey (Düsseldorf); letzterer verwendet eine Art Auflösung in kleine zartgefärbte Flächen. Ganz anderer Art sind die Arbeiten, die auf der Konturierung des Dargestellten fußen, also mehr die Formen als die Farben in den Vordergrund schieben: auch hier können gewisse aufgemalte Konturzeichnungen prähistorischer Tongefäße vergleichsweise herangezogen werden, die teils nur Konturen geben, teils ausfüllende Farbe hinzufügen. Scharf und roh treten die Konturen hervor bei Henri-Matisse (Paris), kaum weniger bei Pierre Paul Girieud (Paris); es sind dunkle einfarbige Konturen ohne Rücksicht auf die ausfüllende Farbe. In »Drei Frauen am Strande« von Henri-Matisse sieht man die Konturen, sich verbreiternd, die angrenzenden Flächen widerspiegeln, unten die Grasfläche, höher hinauf das tiefe Blau des Meeres. In einem »Frauenbildnis« verwendet nicht minder ungeschlacht Kees van Dongen (Paris) farbige Konturen, die im Zusammenhang mit den Farben des Gegenstandes stehen, entweder übereinstimmend (rot—rot) oder komplementär oder überleitend (gelb [blau] – grün); recht vielseitig bedient sich dieses Farbenzusammenhanges Jules Pascin (Paris). Wo dann satteren Lokalfarben gegenüber die Konturen zurücktreten oder ganz verschwinden, beginnt Annäherung an sonstgewohnte Malerei

JOSEPH KÖPF — GRABRELIEF

Detail zu Abb. S. 262

JOSEPH KÖPF GRABMALENTWURF

Vgl. Abb. S. 261, unten

z. B. K. Hofer (Paris) mit auffallendem Anklang an El Greco. Eine dritte Gruppe, die beiden vorigen zum Teil verbindend, fügt eine kaum immer echte und von Herzen kommende Naivität hinzu. Eine letzte Gruppe verzichtet auf jede Ausführung des Ganzen und hebt nur eine beschränkte Zahl scharf charakterisierender Details hevor; selbst die Konturen bleiben unvollständig; das stärkste und zugleich lobenswerte Beispiel davon gibt Chr. Rohlfs (Polling) in seinem Aquarell »Hühner«; die Malereien dieser Art erinnern an gewisse chinesische Malereien mit locker hingeworfenen Tuschpinsel-Strichen und -Flecken, aber auch an die prähistorischen eingeritzten Zeichnungen auf Mammut- und anderen Tierknochen, bei denen sich z. B. die unverkennbare Darstellung eines Ebers auf eine gebogene Reihe von Rückenborsten, ein schräges Auge, zwei Hauer und wenige andere Andeutungen beschränkt. All diese Dinge für hohe Kunst oder »Neukunst« oder Zukunftskunst auszugeben, ist zweifellos verfehlt; aber Anerkennenswertes wie Verwerfliches mahnt daran, welcher Ausbildung und Steigerung die Sinne, hier das Auge, des Menschen fähig sind, und wie bitterwenig die meisten Menschen, auch Künstler, in dieser Richtung strebsam sind.

Die Plastik trat gegenüber den malerischen Darstellungen sehr zurück, nicht nur an Zahl der Nummern (32 gegen 209), sondern auch an Beziehung zur Grundrichtung der Ausstellung. Auf buntfarbige Plastik ist sachgemäß völlig verzichtet. Im Unterschiede von der Malerei soll für den ersten Eindruck in plastischem Sinne nur die Form in Betracht kommen. Für diese kann dem allerersten Eindrucke füglich nur eine mehr oder minder große Verschwommenheit eigentümlich sein. Hinsichtlich der Konturen kann bei der Wiedergabe auch eines allerersten Eindruckes die Plastik an einer scharfen Abgrenzung gegen den umgebenden Luftraum nicht vorbeikommen. Die Verschwommenheit muß sich daher, außer bei Reliefdarstellungen, die in dieser Beziehung zum Malerischen gehören, auf das beschränken, was innerhalb der von irgend einer Seite aus gesehenen Konturen liegt, und einzelne Arbeiten gehen darin sehr weit, ohne an ihrer Vortrefflichkeit zu verlieren. Es läßt sich aber, wie einzelne Arbeiten beweisen, durch geschickte Behandlung, der scharfe Beobachtung vorausgehen muß, der Schein einer Konturenverschwommenheit erzielen; zum vortrefflichsten in dieser Art gehören die beiden Meisterwerke »Kindertorso« von Marta Stockder (Paris) und ein »Mädchentorso« von Hermann Haller (Paris). Und doch ist ein allererster plastischer Eindruck noch mehr als ein malerischer an einen unmeßbar kurzen Moment gebunden. Für plastische Darstellung ruhender Gegenstände ist das ohne besondere Wirkung, aber von den Momenteindrücken bewegter Gegenstände sind weitaus die meisten dem nach Herkommen schauenden Auge fremd, ja, wir halten sie, wenn etwa eine Momentaufnahme sie festhielt, schnellbereit für naturwidrig, während sie doch im höchsten Grade naturwahr d. h. der objektiven Wirklichkeit entsprechend sind. Wer wollte den tadeln, der sein Auge in dieser Richtung übt? Es hätte nun wohl nahe gelegen, für dieseAusstellung solch »fremde«Augenblickserscheinungen festzulegen, um sie eben als allererste Eindrücke kennbar zu machen. Aber von solchen Versuchen bietet die Ausstellung auch nicht ein einziges Beispiel, vielmehr zeigen sämtliche plastischen Werke ein starkes Beharren des Augenblicks, und dieser selbst ist bei allen so gewählt oder erfaßt, daß das Auge nicht befremdet wird, weit weniger als bei manchen japanischen Darstellungen bewegter Gegenstände. Schon diese Rücksichtnahme auf die herkömmliche Art des Schauens scheidet die Plastiker der Ausstellung von ihren Malern.

Recht geschickt war zwischen die Malereien und Plastiken eine Stickerei gebracht; ihr Urheber ist Aristide Maillot (Morry-le-Roi); das Werk, hervorragend in Farbe, Farbengegensatz, primitiv-schlichter Zeichnung, wohltuender Raumausfüllung, ist hergeliehen vom Museum Folkwang zu Hagen in Westfalen, dessen Eigentümer, Herr Karl Ernst Osthaus zu Hagen, überhaupt der Ausstellung sichtlich sehr nahe steht, wie er auch erster Vorsitzender des »Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler« ist.

An diese erste Abteilung, die die Malerei und Plastik umfaßte, war in den übrigen Räumen eine überaus reiche Ausstellung von kunstgewerblichen Dingen, architektonischen Entwürfen usw. angegliedert. Mit der Auswahl im Hinblick auf die engere Richtung des Sonderbundes hat man es nicht allzu genau genommen, und das soll nicht getadelt werden. Aber es war genug vorhanden, was davon überzeugen kann, daß auch für diese Dinge des praktischen Lebens der Versuch, allererste Eindrücke scharf zu erfassen und von den folgenden, mehr betrachtenden und reflektierenden, zu scheiden, sich wohl verlohnt. Wie alt und vielbewährt ist der Spruch: »Die ersten Eindrücke sind entscheidend.« Der erste Eindruck ist es, der das Auge zu fesseln hat, und wer das Auge zunächst auch nur fesseln will, muß mit dem ersten Eindrucke rechnen. Ein flüchtiger Eindruck unterscheidet sich aber nur wenig von einem ersten Eindruck; beide aber sind nur dann wirklich Eindrücke, wenn sie ein Gesamtbild haftend erzeugen. Das erkennt man am besten an den Plakaten und findet leicht diejenigen heraus, die unter der Masse vor anderen das Auge fesseln und sofort als Gesamteindruck verständlich sind, selbst wenn sie vom vorübersausenden Eisenbahnfenster aus gesehen werden. Mehr oder minder gilt das von all den übrigen obengenannten Dingen, die aus der Erscheinungen wilder

Flucht ein eindruckhervorrufendes Halt gebieten sollen, sei es nun ein Karton oder eine Flasche im Schaufenster oder ein Briefkuvert, eine Postkarte oder was immer. An wie vielen Erscheinungen gehen wir Menschen achtlos vorüber, einzig weil wir keinen oder einen nicht hinreichend starken Eindruck von ihnen empfangen. Das liegt teils an den Dingen, die in die Erscheinung treten, teils — und wohl am meisten — an uns selber, weil wir nicht geübt sind, rasch einen ersten Eindruck als Gesamtbild von haftender Bestimmtheit zu erfassen. Künstler und Kunstfreunde dürfen nicht vergessen, daß darin weder das Wesen noch das Ganze der Kunst liege: »Beachte die ersten Eindrücke, aber überschätze sie nicht! Bediene dich der ersten Eindrücke, aber verfalle ihnen nicht!« Bone

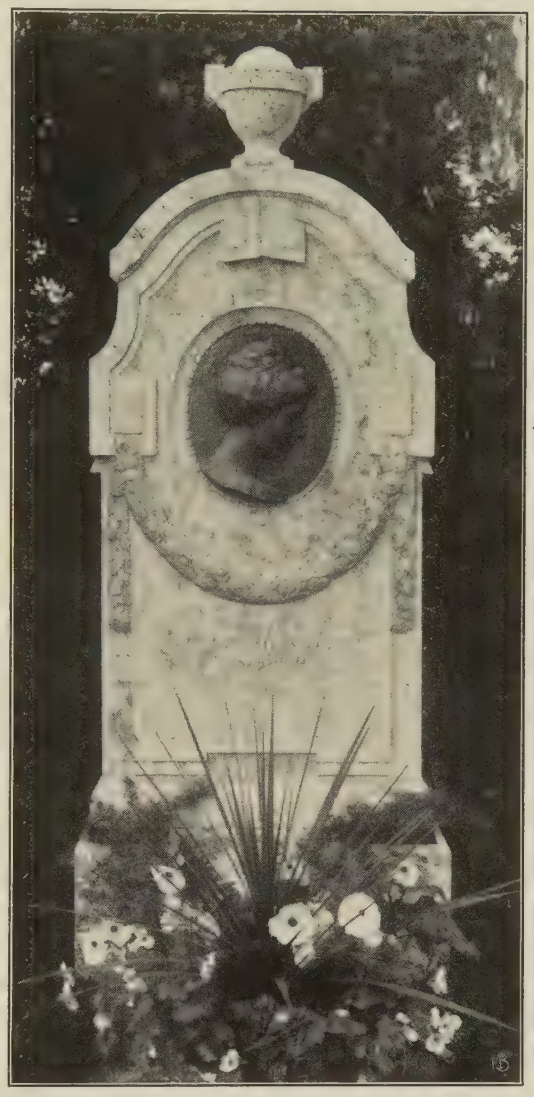
WIENER BILDWERKE

(Abb. S. 248, 249, 251, 258)

Von einem privaten Komitee begeisterter Verehrer wurde in Wien einem großen Sohn dieser Stadt, der auch in München sich durch seine Kunst Heimatsrechte erworben, ohne Sang und Klang ein prächtiges Denkmal gesetzt: Moritz von Schwind (Abb. S. 249). Dieses Denkmal für den genialen Meister des Stifts und der Palette bietet eine große und freudige Überraschung. Bildhauer Schimkowitz setzt Schwind schlicht und einfach auf ein efeuumsponnenes Felsstück; aus einer Ecke unten blicken ein paar Nymphen des Bergwaldes zu dem eifrigen Maler auf, der im Begriffe scheint, eine fesselnde Szene in seinem Skizzenbuch zu fixieren. Othmar Schimkowitz hat seine Aufgabe ganz realistisch aufgefaßt und trotzdem oder vielleicht eben deswegen ist ihm der geistreiche und joviale Ausdruck in dem porträtgetreuen, echt wienerischen Kopf Sckwinds so gut gelungen. Ohne den Versuch einer Beschönigung hat er den gemütlichen Habitus des Künstlers wiedergegeben, im großen Zug, ohne Detailkrämerei. Das Material — gelblicher Untersberger Marmor — hebt sich wirksam von der grauen Wand des K. K. Kunsthistorischen Hofmuseums, an dessen Seite das Denkmal seinen Platz gefunden hat, ab. Das Denkmal, dessen Höhe inklusive des Sockels ca. 5 Meter beträgt, steht auf einem Unterbau von grünem Granit und trägt die einfache Inschrift: Moritz von Schwind, 21. Januar 1804 bis 2. Februar 1871. Die Zahl der Wiener Denkmäler hat durch dieses neue vornehme, stilvolle Kunstwerk eine in hohem Grade dankenswerte Bereicherung erfahren.

Eine weitere treffliche Schöpfung ist das vom akad. Bildhauer Artur Kaan geschaffene Denkmal für den ehemaligen Vorstand der ersten chirurgischen Universitäts-Klinik in Wien, Hofrat Professor Dr. Eduard Albrecht, steht im Arkardenhof der Wiener Universität, zwischen den Denkmälern der beiden Professoren Oppolzer (Abb. S. 248). Es ist aus Bronze hergestellt und zeigt in einem Reliefbilde den Gelehrten am Operationstische, seinen Schülern Vortrag haltend; der Künstler hat den berühmten Lehrer in sprechend ähnlicher Weise verkörpert, genau so wie er mit seinem gütigen Antlitz, den männlich ernsten Zügen unter uns wandelte und ihn glücklicherweise nicht in klassischer Monumentalität wiedergegeben.

Eine feine Arbeit ist auch die Bronze-Statuette Kaiser Franz Josefs, die der Bildhauer Gustav Gurschner im Auftrage des Erzherzogs Friedrich von Österreich als Ehrenpreis zum Preisschießen der k. k. Landesschützen-Regimenter in Innichen gefertigt hat (Abb. S. 251). Wir sehen den ehrwürdigen Monarchen in österreichischer Generalsuniform in aufrechter Haltung auf einem geschmackvollen Marmorpostament stehen, die linke Hand am Säbel, den Blick nach vorn gerichtet.



JOSEPH KÖPF GRABDENKMAL

Text Beilage S. 21

Die charakteristischen Züge sind in einer frappierenden Porträtähnlichkeit wiedergegeben, dazu tritt eine klare Gliederung des Ganzen und eine feine harmonische Stilisierung. Die reizvolle Durchbildung der Figur in allen ihren Einzelheiten ruft durch die glückliche Auffassung den Eindruck spontaner Unmittelbarkeit hervor.

Ein ehrendes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit, die die Wiener Plakettkunst besonders in den letztverflossenen Jahren erreicht hat, sind die neuesten Schöpfungen Ludwig Hujers. Der Name Hujers bürgt dafür, daß jede neue Medaille von ihm ein schönes, von wohlerwogenen Gesichtspunkten aus geschaffenes Kunstwerk bedeutet. Derauch außerhalb Österreichs wegen seiner erlesenen Art zu arbeiten, bereits längst gewürdigte Künstler erfreut uns diesmal mit einer Plakette für den regierenden Fürsten Johann von Liechtenstein, welche sich durch eine in die Augen fallende Lebenstreue auszeichnet (Abb. S. 258). Der aus dem matten Bronzemetall herausgearbeitete interessante Kopf ist voll Leben und für jeden, der einmal Gelegenheit hatte, mit dem nicht nur kunst-

liebenden, sondern auch kunstverständigen Fürsten in Berührung zu kommen, sofort erkennbar. Ihren Ursprung verdankt die Plakette dem Umstande, daß Fürst Johann von Liechtenstein anläßlich seines 70. Geburtstages zum Ehrenmitglied der österreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde ernannt wurde, die den Fürsten als den hohen Förderer von Kunst und Wissenschaft dankbar ehren und damit ein bleibendes Zeichen dieser Ehrung schaffen wollte. Richard Riedl

FRONLEICHNAMSALTÄRE

Es wurden Stimmen laut, die nach künstlerischen Fronleichnamsaltären frugen. Der Bildhauer Karl Kuolt in München, Arcostr. 12/IV, griff die Anregung auf und entwarf einige Fronleichnamsaltäre, die sich besonders in ihrer reizvollen Farbigkeit hübsch in einen Rahmen von Blumen und Blättern einfügen werden. Dabei sind diese Altäre sehr billig zu erstehen. Nicht an allen Orten entsprechen die Fronleichnamsaltäre dem hohen Zwecke, dem sie dienen, und dem vielen guten Willen, mit dem sie errichtet werden, darum möchte man wünschen, es würde dieser oder jener Pfarrherr Kuolts Entwürfe in Holz ausführen lassen, damit an Fronleichnam das höchste Gut nur auf Altären steht, die seiner wahrhaft würdig sind. Wir sind gern bereit, die Vermittlung zwischen Interessenten und Herrn Kuolt zu übernehmen, wenn sich ein Pfarrherr nicht direkt mit dem Künstler in Verbindung setzen will, doch möchten wir den Hinweis nicht unterlassen, daß dem Künstler sein Urheberrecht gewahrt bleiben muß und die Entwürfe nicht stillschweigend unter der Hand des Tischlers Form gewinnen dürfen. Die Künstler haben sehr berechtigten Anspruch auf Entschädigung für ihre nicht unbedeutende künstlerische Arbeit.

JOSEPH KÖPF — MADONNA

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jury. In die Aufzählung der Juroren des heurigen Jahres S. 236 (Heft 8) hat sich infolge eines Versehens ein Fehler eingeschlichen, indem statt des Herrn Bildhauers Valentin Winkler Herr Bildhauer Joseph Faßnacht als Juror genannt ist.

Außerordentliche Generalversammlung. In der letzten Vorstandssitzung wurde die Abhaltung der nächsten außerordentlichen Generalversammlung auf anfangs Juni festgesetzt. Die Generalversammlung hat die auf den Generalversammlungen vom 4. November 1909 und 27. April 1910 unerledigt gebliebenen Angelegenheiten zum Abschluß zu bringen. Sie wird also die Wahlen zur Vorstandschaft für 1908 und 1909 vornehmen und hierauf sich mit dem Bericht der von der Generalversammlung vom 7. April v. Js. aufgestellten Kommission beschäftigen.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Redaktion: S. Staudhamer. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. Preis des Jahrgangs einschließlich Frankozustellung M. 3.—. Format und Ausstattung wie bei vorliegender Zeitschrift. Zahlreiche Illustrationen. Beginn des Jahrganges: 1. Oktober.

Inhalt der Nummern 1—8 des laufenden dritten Jahrganges: Drei Beschlüsse des Katholikentages. — Über die neuesten Errungenschaften zur Beheizung alter und neuer Kirchen Frankreichs und Elsaß-Lothringens. — Grundregeln beim Kirchenbau. — Die protestantische kirchliche Kunstbewegung. — Aufgaben eines Museumsbeamten. — Religiöse Kunst in den Bergen von Tirol. — Zur Behandlung von kirchlichen Geräten. — Aufgelassene Friedhöfe. — Ludwig Richter. — Die Geburt Christi in den Darstellungen der altchristlichen und byzantinischen Kunst. — Zum Werden der Renaissancereliefs. — Kunstgewerbliche Arbeiten der Beuroner Schule. — Über Auflassung von Friedhöfen. — Studentische Kunstausstellungen. — Besuch einer Bildhauerschule. — Religiöse Kunst in der Öffentlickkeit. — Die Lithographie. — Technische Neuheiten über Fassadenputz. — Zur kirchlichen Stilfrage. — Zahlreiche Mitteilungen und Anregungen.

Die gleichzeitig mit vorliegender Nummer der »Christlichen Kunst« erscheinende Nr. 9 des »Pionier« (1. Juni 1911) bringt einen kunsthistorischen Aufsatz von Dr. Döring, Konservator a. D., über drei prächtige Statuen in der Kirche zu Graba. Der Verfasser teilt diese Arbeiten dem Val. Lendenstreich zu, der um 1507 starb. Der Aufsatz ist durch eine schöne Abbildung der Figuren gestützt. Im Anschluß an diese Abhandlung weist der Aufsatz »Gesichtspunkte der Stilkritik« auf jene Momente hin, welche bei wissenschaftlicher Betrachtung für die Zuweisung eines Werkes an eine Schule oder einen Meister in Frage kommen.

E. Murillo

HL. ANTONIUS VON PADUA

(Ausschnitt)

Nr. 1. MODERNE RELIEFSPITZE
Text S. 278

DIE SPITZE, EINE BLÜTE DER RENAISSANCE

Sammlung L. Iklé in St. Gallen

Von Dr. AD. FÄH

Von den »zarten und kunstvollen Produkten der Hyphantik«, den Spitzen, sprach vor beinahe einem halben Jahrhundert schon Semper in seinen Abhandlungen über »Die textile Kunst«. Allerdings fand »das splendide und luxuriöse Spitzenwerk« damals noch keineswegs seine heutige Wertung. Die einstige »Glorie der modernen Toilette« zeigt in ihrer genetischen Verfolgung eine tiefe, kunstgewerblich bedeutsame, selbst künstlerisch nicht uninteressante Perspektive.

Dem Bestreben der Renaissance, den Grund des Stoffes immer duftiger und zarter zu gestalten, verdankt die Spitze ihre Entstehung. An reiche textile Resultate der Vergangenheit konnte sie allerdings anknüpfen. Im friedlichen Kampfe zwischen Stickerei und Spitze ging diese siegesfroh hervor. Die spätere Renaissance enthüllt uns das eigenartige Bild, daß die Stickerei wehmutsvolle Blicke in die duftigen Gefilde der Spitze wirft. Zuweilen wird jene selbst zur demutsvollen Dienerin am Fürstenhofe, indem sie ihre Kraft an Ersatzmitteln für die wertvollen Spitzengebilde zersplittern muß.

Diesen eigenartigen Prozeß können wir an einer Sammlung verfolgen, die der Privatinitiative eines Industriellen ihre Entstehung verdankt. Jahrzehnte stillen Fleißes und reicher Opferwilligkeit führten zur generösen Überlassung der wertvollsten und technisch bedeutsamsten Stücke an das Industrie- und Gewerbemuseum in St. Gallen. In pietätvoller Ehrung des hochherzigen Donators führt die in einem eigenen Raume installierte Sammlung dessen Namen.

Keineswegs wollen wir behaupten, daß zahlreiche Museen und textile Sammlungen nicht ungleich wertvollere Einzelobjekte aufweisen als diejenigen St. Gallens. Allein in Rücksicht auf die Genesis der Spitze, ihre Entwicklung neben der Stickerei der Renaissance, kennen wir kaum eine textile Darbietung, die den aufmerksamen Beobachter ebenso klar und sicher orientieren dürfte.

Wir wählen unter den anderthalb tausend Objekten vereinzelte aus, um an ihnen fünf Jahrhunderte textilen Schaffens näher ins Auge zu fassen.

1. Ein Erbe der Gotik.

Die Kenntnis der Stickerei des Mittelalters zeigt besonders in ihrem figuralen Schmucke jene künstlerische und technische Höhe, auf der sich die Renaissance nicht mehr zu erhalten vermochte. Noch im 14. Jahrhundert behauptete sich die Stickerei siegreich gegen die teilweise glänzenden Muster der Weberei.

In einem der beiden Antependien von Sarnen (Abb. 2, S. 266) finden wir einen dünnen Leinenstoff, den die Nadel mit farbiger Seide und Gold vollständig überstickte. Der technische Ausdruck acu pingere erhält in diesem Objekte seine deutliche Illustration. Die beiden Darstellungen sind leicht erkennbar. Links beobachten wir den aus dem geborstenen Grabe erstehenden Heiland mit der Siegesfahne, flankiert von zwei Englein, die Spruch-

Nr. 2. ANTEPENDIUM. AUS SARNEN; 14. JAHRHUNDERT
Stickerei in farbiger Seide mit Gold auf Leinengrund. Text S. 265

bänder tragen. Die schlafenden Wächter am Grunde schließen die symmetrisch aufgebaute Komposition ab. Rechts erscheint ein eucharistischer Hinweis. Knieende Engel tragen die Hostie mit dem Bilde des Lammes Gottes. Dem Weinrebengeranke entwächst das Brustbild des segnenden Christus. Die Szenen sind durch die auf dem Bilde nicht sichtbare Geburt Christi zu ergänzen. Die treffliche Zusammenstellung: Geburt, Auferstehung und eucharistisches Fortleben Christi muß die Schwächen der Komposition ersetzen. Die Bordüren sind in ihrem ornamentalen Schmucke nicht ohne Interesse. Das großblumige, die Farbe in Blüte und Grund wechselnde Muster, dient als Abgrenzung, oben begleitet von einer Eichlaubranke. Zierlicher behandelt sind die vertikalen Zeichnungen, die nur einmal das Blumenmotiv unterbricht. Die Inschriften im Pendant mit den Worten: Abbas Walterus de monte angelorum weisen auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit hin. Die ganz analoge Arbeit des bekannten Pluviale in Engelberg kennzeichnet auch diese Objekte als Schenkungen der Königin Agnes.

Weniger anspruchsvoll, aber von intimem Reize ist ein Kaselkreuz (Abb. 3, S. 267). Die Mitte nimmt der leidende Christus zwischen Maria und Johannes ein. Drei Engel mit den Nägeln, dem Schweißtuch und der Lanze nähern sich der Gruppe, die nach unten fünf Apostelpaare abschließen. Die Anordnung ist die denkbar einfachste. Stilisierten Wölkchen entwachsen die Brustbilder. Die Apostel sind jedoch nicht in starrem Nebeneinander gegeben, sie scheinen vielmehr in lebhafter Unterhaltung sich gegenseitig zu nähern. Freundliche Belehrung, volle Zustimmung und energische Zurückweisung betonen die Gesten und Stellungen der Figürchen. Der gestickte Goldgrund, die Figuren in farbiger Seide und Gold, die Schlichtheit und Zartheit der Komposition erinnert entfernt an die späteren Giottisten. Ein italienisches Werk, ca. 1400, haben wir in der Tat vor uns.

In einem Pluviale (Abb. 4, S. 268) tritt die Stickerei bereits in Konkurrenz mit der We-

berei, sucht diese selbst zu übertreffen. Die Freiheit der Zeichnung, die nicht an den Rapport der Webarten gebunden ist, folgt dem Flusse der Gewandfalten. Die senkrechte Partie in der Mitte mit der Madonna und den jubelnden Engeln, die begleitenden Wappenlilien fallen ruhig über den Rücken des mit dem Gewande bekleideten Priesters. Nach beiden Seiten hin aber weisen die schräg gestellten Motive zart auf die gefällige Wirkung der Draperie hin. Ein neues Element weisen die Linienspiele auf, in denen die markanten Züge der Hauptgruppe stets zu verschwimmen scheinen. Sie sind in Metall-Pailletten gegeben.

Welch reizende Muster die ausschließliche Verwendung dieser gestanzten Plättchen ergeben, zeigt die Granatapfelbildung eines kleinen Antependiums von Sarnen (Abb. 5 S. 269). Ein gewisser Rhythmus macht sich, im Gegensatze zu den mehr starren Zeichnungen der Weberei, hier wohltätig bemerkbar. Unter Verzichtleistung auf Selbständigkeit beleben die eingestreuten Pailletten den Grund des prachtvollen Distelornamentes der Bordüre. Hirsche, Einhorne und Hunde nähern sich in flüchtiger Jagd dem mittleren Evangelistensymbole.

Einen wahren Triumph der Stickkunst kennzeichnet eine aus der ehemaligen Sammlung Spitzer in Paris stammende Casula. Die Dorsalseite (Abb. 6, S. 270) zeigt im Gabelkreuze den Auferstandenen mit den Wächtern und einem anbetenden Englein. Links nähern sich noch die Frauen mit ihren Salbbüchsen, rechts erscheinen bereits die Jünger auf dem Wege nach Emaus, mit dem ihnen unbekannten Begleiter. Die beiden Szenen, Christus und Magdalena, sowie der Auferstandene in der Vorhölle schliessen diesen Zyklus ab. Die Pektoralseite (Abb. 7, S. 271) gibt die ganze Apostelschar, mit Thomas vor dem Heilande knieend und seine Seitenwunde berührend, darunter ein Heiliger mit Wappen und Schwert und die Erscheinung an Petrus. Schon technisch stehen wir vor dem Stellvertreter eines wahren Raffinements. Das or nué, gespannte Goldfäden mit farbiger Seide überstickt, ist mit virtuoser Sicherheit verwendet. Die Zeichnung hält selbst siegessichere Ausschau in alle Gebiete der bildenden Künste. Der Malerei entlehnt sie die freie Ausnützung der undankbaren Fläche der Kreuzesform, häuft selbst im nämlichen Bilde verschiedene Szenen und dämpft den Glanz des Goldes mit den weichen Nuancen der Seide. Der Architektur entnimmt sie ihre Baldachine mit Säulen und Konsolenwölbungen und stellt in diese, gleich der Plastik, die Einzelfigur wie die Gruppe. Das Nadelwerk hat sich aus kunstgewerblichen Tiefen in die Sphären künstlerischer Wirksamkeit erhoben. Unstreitig setzt die Zeichnung eine Meisterhand voraus.

Vom anspruchsvollen Prunkstücke wenden wir uns wieder der schlichten Einfachheit zu. Die höfische Pracht zieht unser Auge an, ländliche Bescheidenheit befriedigt dasselbe. Im Kaselkreuze (Abb. 8, S. 272), eine Kölnische

Nr. 3. CASULA. ITALIEN. UM 1400
Stickerei in Gold und farbiger Seide. Text S. 266

Borte, bietet die Stickerei der gewobenen Zeichnung ihre Dienste an. Ein anspruchsloses Werk haben beide gemeinsam geschaffen. Petrus, Johannes und Maria, sowie Gott Vater thronen wieder über Wolkensäumen. Der Kreuzesfuß ist einfach hinter der mittleren Gruppe verborgen. Die vollen Kennzeichen einer in ornamentaler Lust überquellenden Spätgotik trägt das zweite Kaselkreuz (Abb. 9, S. 273) zur Schau. Knorrige, fast roh abgesägte Astansätze entwachsen dem Holzstamme, aus dem, bemitleidenswert schon in ihrer nächsten Umgebung, die Figuren, Christus und Maria herausblicken.

Die wenigen, aus reichem Materiale gewählten Beispiele zeigen, welchen Schatz an technischen Fertigkeiten und Vorzügen der Zeichnung die Gotik der Renaissance zu übermitteln in der glücklichen Lage war.

2. Die Stickerei der Renaissance.

Ein Kennzeichen der neu und jugendfrisch anbrechenden Zeit ist in der Stickerei die souveräne Beherrschung und Dienstbarmachung aller Materialien für ihre Zwecke, die technische Einigung der verschiedensten Sticharten am nämlichen Objekte und der Verzicht auf allzu mühsame Herstellungsarten.

Der kleine Kissenanzug (Abb. 10, S. 274) grüßt uns bereits mit dem vollen künstlerischen Jubel des 16. Jahrhunderts. Auf dem roten Seidengrund verbindet die Nadel Metall und farbige Seide, wählt Plattstich und Anlegearbeit, für die Haare den Knötchenstich. Dieser technischen Mannigfaltigkeit entspricht die Schönheit und Eleganz der Zeichnung. In der Mitte erblicken wir den sitzenden Apollo, die Geige spielend, das Motiv, das uns schon in den Stanzen Raffaels begegnet. An die ovale Umgrenzung des Hauptbildes heften sich Bandverschlingungen in gefälligem Linienspiele. Die Ecken füllen Puttenköpfchen, die den Ornamenten entwachsen. Die Borte entwickelt in den schmalen Streifen den vollen Blütenschmuck der unerschöpflichen Renaissance. In der leicht geschwungenen S-Linie sind die Greifen der Gotik noch bemerkbar. In den neugierig herausguckenden, von Locken umrahmten Gesichtchen kündet sich die neue Stilepoche an, ja diese frohlockt in den Brust-

Nr. 4. PLUVIALE. ENGLISCHE ARBEIT; UM 1500
Stickerei in farbiger Seide und Gold, auf dunkelviolettem Samt. *Text S. 266*

Nr. 5. ANTEPENDIUM. AUS SARNEN; 15. JAHRHUNDERT
Roter Satin mit Borte aus blauem Satin. Text S. 267

bildchen der Mitte bereits in frohem Jauchzen auf. Selbst die das Ornament rings beidseitig umschließenden Schnürchen sind ornamental zart belebt.

Von der goldblinkenden Fürstenkemenate, an deren Schmuck die großen Kunstschöpfungen des Jahrhunderts nicht spurlos vorübergegangen sind, wenden wir uns der Bauernstube zu. Fühlt sich doch auch das Kunstgewerbe der Renaissance auf dem Parkett des profanen Lebens fast sicherer als auf den Marmorfliesen des Gotteshauses. Eine Leinenstickerei (Abb. 11, S. 275), deren Stücke durch Spitzenstiche zusammengehalten werden, ist der Stellvertreter einer unabsehbaren Reihe von Werken, die uns in den Sammlungen begegnen. Im Museum Iklé wurde diesen Objekten die wenig dankbare Rolle zugewiesen, jene Flächen zu dekorieren, die dem Lichte allzu sehr ausgesetzt sind. Das Ornament ist einfach. Dem Bäumchen entwächst in schlichter Symmetrie das Geäste mit seinen stilisierten Blumen und naturalistischen Früchten. In dem hübsch geschlungenen Spruchband lesen wir:

Urteil nit uff eines Jede Clag
Hör vor Was der ander sag. 1577.

Etwas Hans Sachs-Poesie ist überhaupt die Signatur der Stickerei des 16. Jahrhunderts. Sie abstrahiert zuweilen in ihren Formen vom Worte überhaupt, entwickelt indessen im figuralen Schmucke eine epische Breite und Redegeläufigkeit, in die der Humor seine schimmernden Lichteffekte verteilt. Sechs Stücke Wollstickerei behandeln die Geschichte des jungen Tobias. Unser Detail (Abb. 12, S. 275) zeigt links die zum Abschiede versammelte Familie. Geduldig harrt der Engel in der Ecke aus. Tobias reicht seiner, im reichen Zeitkostüme auftretenden Frau Mama die Hand. Im Hintergrunde faltet die Muhme ihre Hände, um die wortreichen Mahnungen der Mutter feierlich zu bestätigen. Selbst der Vater in der Mitte scheint vom wehmutsvollen Ernste des Augenblicks ergriffen. Mit mehr Entschiedenheit scheidet er endlich rechts vor der offenen Haustüre vom reisebereiten Sohne, den der Engel zur endlichen Eile anzutreiben im Begriffe ist. Die reizende Familienszene vollzieht sich als Staffage eines Hintergrundes, in dem die behagliche Häuslichkeit des Innenraumes und architektonische Außenansichten sich ganz zwanglos verbinden.

Etwas vornehmer, aber nicht weniger naiv gibt sich stets die Seidenstickerei auf Leinen. Vier Stücke erzählen uns die Geschichte des ägyptischen Joseph. Den Inhalt der Darstellungen sichern italienische Inschriften, die über deren Provenienz keinen Zweifel aufkommen lassen. Wir lesen den Schluß einer Erklärung der vorhergehenden Szene, die auf unserer Illustration (Abb. 13, S 276) nicht mehr sichtbar ist: E Forner (und Bäcker). Darauf folgt:

Faraon Sinsonia di Vache.
(Pharao träumt von den Kühen.)

Wir sehen den ägyptischen Machthaber gut eingehüllt in die Laken seiner Ruhestätte. Selbst das Haupt ist gegen die kühlen Nacht-

Nr. 6. CASULA (RÜCKSEITE). NIEDERRHEINISCH ODER FRANZÖSISCH ANFANG 16. JAHRHUNDERT
Goldbrokat mit rotem Grund. Text S. 267

lüfte vom Nil her sorglich geschützt. Zwischen dem hohen Kopf- und Fußende des Fürstenbettes grasen die magern Kühe. Darüber, ihren herabgekommenen Nachbarn zugewendet, die beleibteren sieben Zeugen einer glücklicheren Periode. Während ein breit ausladendes Ornament die figürlichen Szenen trennt, schreitet deren Texterklärung ruhig weiter. Wir lesen deren Schlußworte:

Faraon Sinsonia di Spici.
(Pharao träumt von den Ähren.)

Leichte Varianten kennzeichnen den Schlummernden und sein Lager. Die beiden Ährengarben erinnern im Verzichte auf die Perspektive und das deutliche Nebeneinander der sieben Halme wirklich etwas an die ägyptischen Reliefs.

Bedeutsam ist die technische Neuerung. Der Grund ist vollständig im Zopfstich mit grüner Seide bestickt, so daß der Leinenstoff nur in den Figuren und den Ornamenten hervortritt. Zarte Steppstiche markieren hier die Umrisse der Zeichnung. Leise ruft diese Technik den Gedanken an die Keilanaglyphen Ägyptens wach.

In roter und grüner Seide hat die Renaissance mit diesem mühsamen Verfahren die reizendsten Zeichnungen textil übersetzt.

Die Vorliebe für die Filetarbeit hat das 16. Jahrhundert von der Gotik übernommen. Auf einen Netzgrund wird die Stickerei eingetragen. Zierliche Werke voll Zartheit und rustike Erzeugnisse in ungelenker Derbheit begegnen dem Auge gleichzeitig. Der quadrierte Grund legt der Zeichnung stets einigen Zwang auf. Nur der verschiedenen Dichtigkeit des Füllstiches gelingen die Andeutungen von Licht und Schatten, wie sie uns ein vorzügliches Beispiel (Abb. 14, S. 277) aufweist: kühnen Sprunges eilt der Löwe durch das Geäste, in dem Blüten und Blätter den ornamentalen Reichtum der müde hinsinkenden Gotik kennzeichnen, welche die jugendfrischen Arme der Renaissance lebenskräftig umfangen.

Während sich bisher Grund und gesticktes Muster, von den Filetarbeiten abgesehen, wenigstens in der Farbe ihre Unterschiede wahrten, verschwindet auch dieser am Schlusse. Im Filet nähert sich die duftige Wirkung seiner Werke bereits der Spitze, deren Erstlingsblüten wir nun finden werden.

Eine Leinenstickerei auf weißem Grund (Abb. 15, S. 278) blickte wehmutsvoll nach den Gebilden der glanzvoll entwickelten genuesischen Samtweberei. Die großblumigen Muster

mit ihren breiten Verbindungsstegen, die in mächtigen Rapporten die Stoffläche gliedern, gelingen auch ihr in der gestickten Reproduktion. Noch mehr interessieren uns die der Struktur des Gewebes nicht mehr folgenden Gebilde. Der Löwe, ein Figürchen in der Mitte, die frei gearbeiteten Füllornamente, sind nicht mehr Stickerei, der Grundstoff ist an diesen Stellen verschwunden, wurde ausgeschnitten. Die von den Italienern als punto in aria bezeichnete Technik hat ein neues textiles Gebilde geschaffen. Die Renaissance hebt ihr zartestes Kind aus der Taufe, die frei genähte, duftige Spitze.

3. Die Spitze.

Über die Entstehungszeit der Spitze sind wir bisher noch nicht aufgeklärt. Ihre Elemente will man, in allerdings sehr vereinzelten Fällen, an Kunstwerken Italiens des 15. Jahrhunderts wahrnehmen. Allein sichere Hinweise erhalten wir erst im Laufe des 16. Jahrhunderts, durch die Spitzentücher. Wir überlassen diese Frage der Fachliteratur. Ebenso wenig gehen wir auf den Unterschied in der Technik ein. Die genähte wie die geklöppelte Spitze fassen wir mehr unter dem Gesichtspunkte der Stilwandlungen auf, die sich hier, allerdings nicht mit jener Schärfe wie in der bildenden Kunst, geltend machen.

Nr. 7. CASULA (BRUSTSEITE). WIE Nr. 6
Goldbrokat mit rotem Grund. Text S. 267

Von der ornamentalen Zierlichkeit der Frührenaissance scheint in den Textilien des 16. Jahrhunderts wenig sich zu zeigen. Große Sterne wechseln mit Tierfiguren (Abb. 16, S. 278). Von diesen sind die heraldischen Doppeladler, von nicht immer gefälligster Raumfüllung, leicht zu erkennen. Während die hochbeinigen, gesattelten Tiere der genauern Bestimmung einige Schwierigkeiten bereiten. Ist doch die Erhöhung des Rückens nicht ganz klar, ob sie nur ornamental oder als anatomische Zutat etwa eines Wüstenbewohners zu deuten sei. Die den Hauptfries begleitenden schmalen Borten entwickeln sich in strenger Symmetrie, vollständig unabhängig von ihm. Die Rücksichtslosigkeit, mit der nicht einmal die quadratischen Grundformen der Mitte in der Umrahmung irgend welche Beachtung finden, ist geradezu auffallend. Die einzige zartere, ästhetische Berechnung zeigt sich in den verkleinerten und vereinfachten Sternen und im Ersatze der Tierfigur durch die menschliche Gestalt.

Allein wir dürfen nicht vergessen, daß es sich hier nicht um das schmückende Ende eines Stoffes, vielmehr um einen dekorativen Streifen im Grunde der Weberei handelt. Sowohl von der Kette als vom Einschlag des Webstuhles sind Fäden stehen geblieben. In diesem, als Leinendurchbruch bezeichneten

Gefüge, mußte sich die Nadel behelfen so gut es eben ging. Sie konnte sich von der Bindung der Weberei nicht vollständig befreien.

Den Eindruck einer gewissen Unsicherheit, des Schwankens und sich Umsehens nach einer stützenden Kraft beachtet man in den Spitzengebilden während dem ganzen 16. Jahrhundert. Unter der Fülle der graziösen Beispiele wählen wir eine Näharbeit (Abb. 17, S. 279), in welcher die Nadel in freier Luftspitze auf Leinwand ihre Gebilde ausführte, den Grund sodann teilweise entfernte und diesen nur als Umrahmung des figürlichen Schmuckes stehen ließ. Die Anlehnung an Webereimotive ist unverkennbar, besonders im Granatapfelmuster der Mitte. An den Verbindungslinien von diesem zu den vier Namen drängen sich die Vorzüge der freien Zeichnung in zartester Weise auf, feiern über die strenge Gesetzmäßigkeit der Webmuster ihre intimen Triumphe. Die in das mittlere Hauptornament einmündenden Linien sind in Blütengebilde aufgelöst, während die sich von ihm nach oben verzweigenden ein Geäste aufweisen, in dem, wie etwa in den Ranken der gleichzeitigen Miniaturen, schreitende Tierchen und Vöglein sich bemerkbar machen. In den menschlichen Gestalten gefällt sich die Spitze bereits in kühnen Gegensätzen: der geharnischte, trotzige Krieger dürfte als Sinnbild der Stärke gedeutet werden, während die leicht geschürzte Frauenfigur mit ihrem Füllhorne etwa als Zeichen des Segens, des Überflusses zu bezeichnen wäre.

Nr. 8. KASELKREUZ. NIEDERRHEINISCH; 15. JAHRHUNDERT
Weberei mit Stickerei. Text S. 267

Da der figurale Schmuck doch nicht das eigentliche Element der Spitze zu sein scheint, entwickelt das dekorative Motiv sich in graziöser Weise, unter ernster Wahrung des einheitlichen Charakters. In den prächtigen Spiralen einer Klöppelspitze (Abb. 18, S. 280) zieht sich die Hauptlinie, ohne jegliche Brechung, mit beinahe architektonischer Strenge durch das Muster hindurch. Kein Blättchen wagt es, sie zu bedecken, keine Blüte senkt müde, dem Auge zur Erquickung, sein Köpfchen auf die strenge Linie. Allein zwischen dieser treibt das Weinblattornament sein neckisches Spiel. Die Blätter variieren in der Zusammenstellung von drei bis zu fünf. Die Früchte sind als kleine Dolden angedeutet. In den Verbindungslinien aber suchen zarte Stege die Starrheit der Spirallinie auszugleichen. Feine Röschen markieren die Verbindungspunkte, welchem Motive noch eine reiche Entwicklung vorbehalten ist. Die ersten Zacken begegnen uns in primitivster Anordnung bereits an dieser Arbeit.

Ein Blick in die textilen Cimelien des 16. Jahrhunderts, die täglich seltener und kostbarer werden, zeigt in der bescheidenen Auswahl, die wir in Rücksicht auf den disponibeln Raum treffen mußten, die keusche

Herbe der italienischen Frührenaissance, aber gleichzeitig jene Zartheit, der eine glanzvolle Entfaltung im 17. Jahrhundert vorbehalten ist.

Mit dessen Frühzeit wird sich die Spitze ihres eigentlichen Zweckes bewußt. Sie ist ein Stoffbesatz, in dessen Muster die Fäden der Webkette in reichem Spiele ausklingen. Wo sie sich dieser Aufgabe bewußt bleibt, hat sie ihre edelsten Werke geschaffen. Die Idee des Frieses bleibt zuweilen noch bestehen (Abb. 19, S. 280), allein der Gesamtcharakter betont doch den Gedanken der Zackenborte. Die beiden Blumengebilde mit einem dekorativen Verbindungsgliede finden ihren Schwerpunkt in der reizenden Blüte. Die Stege sind in den oberen Partien als einfache Linien gehalten, verdichten sich nach unten aber in haberkornartigen Gebilden. Einige technische Feinheiten dieser Klöppelspitze kann unser Bild nicht wiedergeben. Einzelne Teile der Blumen liegen frei übereinander.

In voller Klarheit tritt das Spitzenmuster in einer Näharbeit (Abb. 20, S. 281) gleichsam aus seiner Wiege, der Webkette, heraus. Der Mangel an Stegen, die nur vereinzelt auftreten, prägt diesen Gedanken noch tiefer ein. Auffallend ist, im Gegensatze zu einzelnen Epochen der Weberei, die Scheu vor naturalistischen Gebilden. Die Vorliebe für stilisierte Blumen nähert die Spitze mehr der Stickerei dieser Periode.

Lag bisher in den deutlich entwickelten Zwischengliedern der einzelnen Zacke noch immer die Reminiszenz an den Fries, wenn auch kaum bemerkbar festgehalten, so fällt mit dem fortschreitenden Jahrhundert diese Schranke allmählich vollständig. Eine Nähspitze (Abb. 21, S. 281) zeigt den Granatapfel und zwei gekrönte Adler, die auch in ihrer Umrahmung als vollständig gleichberechtigt auftreten. Man wird kaum behaupten, daß die Ornamentik an schlichter Klarheit und Schönheit sich mit derjenigen des vorigen Bildes vergleichen könne. Hingegen beobachtet man in der Brechung des Kreises um die Granatform ein fortschreitendes, zarteres Empfinden für die Feinheit der Formen.

Nr. 9. KASELKREUZ
Stickerei. Text S. 268

Die flache Behandlung, ohne irgend ein Bestreben nach reliefartiger Wirkung blieb bisher maßgebend. Allmählich vollzieht sich diesbezüglich ein Wechsel. Die genähte Spitze (Abb. 22, S. 281) zeigt in den Stengeln entschieden hervortretende Konturen, selbst einzelne Ansätze von Reliefbetonung. Die Ornamentik erinnert an Korallengebilde. Einige der Hauptmotive sind mit eigenen Spitzchen umsäumt. Die Stege verfeinern sich beinahe zu Spinnengeweben, um die an einzelnen Stellen gehäuften Röschen recht hervortreten zu lassen. Die Rosenspitze, die entzückende Schöpfung einer fast zu subtilen Phantasie, ist entstanden.

»Warum waren«, so drängt sich die ästhetische Frage unwillkürlich auf, »der Spitze nur wenige Jahrzehnte einer edeln Blütezeit, frei von allen Auswüchsen, die bereits den nahenden Verfall ankünden, vorbehalten?«

Auf textilem Gebiete dürfen die Grenzen nicht zu strenge gezogen werden. Jede Epoche weist wie in der bildenden Kunst ihre intimen Schönheiten auf. Die venezianische Reliefspitze der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist ein echtes Kind des Cinquecento. Ein michelangelesker Zug belebt ihre Formen, treibt die Technik zu den höchsten Anstrengungen. Wir wählen unter den zahlreichen, eigentlichen Prunkstükken der Iklé-Sammlung eines der maßvollsten (Abb. 23, S. 282). Klar und kräftig sind die Ranken entwickelt, kein verschwimmendes Detail erinnert an die Fäden der Weberei. Ein reiches zeichnerisches Können drängt sich dem Auge in der Verschiedenheit der Blüten und Blatt-

Nr. 10. KISSENANZUG. ITALIEN; 16. JAHRHUNDERT
Stickerei in Metall und farbiger Seide auf rotem Seidegrund. Text S. 268

formen nicht ohne Selbstgefälligkeit auf. Dem Verlangen des Entwurfes kam die Nadel hilfsbereit entgegen. Sie hebt die Hauptformen durch volles Relief hervor, fügt deren Details mit feinen Flächen, die an duftige Gewebe erinnern, wieder zusammen, beschränkt sich in den Röschenstegen auf die notwendigen Verbindungen, um die Wirkung des Ornamentes möglichst zu heben. Die Idee der Zacke ist vollständig verschwunden.

Wenn Kleines mit dem Maßstabe des Monumentalen bemessen werden darf, hat Venedig in der Reliefspitze auf textilem Gebiete seinen Markusdom, der die Scharen der Bewunderer heute noch nach der Adria lockt. Die Augen Frankreichs richteten sich nach dieser neuen kunstgewerblichen Offenbarung. Ludwig XIV. genügte der reiche Bezug von Venedig nicht: durch den ihm ebenbürtigen Minister Colbert sollte die Industrie nach Frankreich verpflanzt werden. Der Diplomatie und dem Gelde Frankreichs gegenüber waren die ernstesten Drohungen der Lagunenstadt machtlos. Mit Wehmut sah sie die reichen Quellen lohnender Erwerbstätigkeit auch auf französischem Erdreich sich öffnen.

Auf den ersten Anblick scheint sich das französische Werk der Nadel (Abb. 24, S. 282) wenig von denjenigen Venedigs zu unterscheiden. Die Zeichnung der Ranke ist indessen noch kräftiger, tritt gleich Ludwig XIV. in der Geschichte seines Jahrhunderts mit starkem Individualismus aus dem Grunde hervor. Die dem Stengel entwachsenden und ihn umschlingenden Blätter sind von zartester Eleganz. An den mit Röschen besetzten Stegen macht sich ein neues Element geltend. Sie verbinden sich zu einem Netzgrunde, dessen Verdichtung und Verfeinerung der Folgezeit vorbehalten bleibt und im 18. Jahrhundert seiner vollen Entfaltung entgegengeht.

In der Epoche dieses Jahrhunderts übernimmt Frankreich auch in der Spitze die Führerrolle. Ihre Namen häufen sich ins Endlose. Man unterscheidet sie nach den Stadien der Entstehung, in Rücksicht auf kleinliche technische Verschiedenheiten. Das Material, selbst die Farbe dient als Merkmal

einer neuen Bezeichnung. Eine Einigung in diesem Wirrwarr ist noch keineswegs erzielt. Wir suchen auch hier einfach den Stilwandlungen zu folgen.

Der Barock entsendet noch einen Spätling ins 18. Jahrhundert (Abb. 25, S. 283). Den Vasen und grossen Ranken wird man übertriebene Zartheit kaum zum Vorwurfe machen. An der dekorativen Holzplastik scheint sich das Auge des Zeichners gebildet zu haben. Hingegen ist der Netzgrund beachtenswert. Kaum sind dem Blicke die feinen, Streuperlen gleichenden, Picots zu erkennen. In den krausen Blattformen des Ornamentes sind die Füllstiche von gazeartiger Feinheit.

Nr. 11. ÜBERZUG AUS LEINEN. DEUTSCH; 1577
Stickerei, weiß Leinen mit bräunlichen Konturen. Text S. 269

Das heitere Spiel des Rokoko weist seine tändelnden Formen auch nach der Domäne der Spitze (Abb. 26, S. 283), wo sie ihre Berechtigung vielleicht am besten beweisen. Das weich sich hinziehende Band unterbrechen die demselben entwachsenden Ranken mit ihren stilisierten und naturalistischen Details, die den untern Teil in bunter Mannigfaltigkeit bereichern. Der Grund hat sich zum hexagonalen Muster verfeinert, dessen Maschen in den untern Partien noch einmal sich verdichten. Der Duft dieser Gebilde verschwindet, die zeichnerischen Feinheiten entweichen im schwächlichen, kraftlosen Louis XVI.-Stile.

Man erkennt in der Alençon-Spitze (Abb. 27, S. 284) des endenden 18. Jahrhunderts die mühsam und dürftig aneinandergefügten Körb-

Nr. 12. AUS DEM LEBEN DES TOBIAS SCHWEIZER ARBEIT; UM 1600
Wollstickerei. Text S. 269

Nr. 13. PHARAOS TRAUM
Seidenstickerei auf Leinen. Text S. 269

chen, über denen Zweiglein und Punkte die Fläche beleben. Der Grund verfeinert sich auch hier nach unten, allein man möchte beinahe die mühselige Handarbeit bedauern, deren Kraft sich an diesem Einerlei der Zeichnung erschöpfen muß.

Man muß sich keineswegs verwundern, wenn das beginnende 19. Jahrhundert unter diesen nächsten Einflüssen ratlos seine Rettung im Naturalismus zu finden hofft. Blütenstengel (Abb. 28, S. 284), aus denen sich nach dem Rande zu in treuherziger Regelmäßigkeit Blättchen entwickeln, die sich nach oben in Streumustern verlieren, das sind die ärmlichen Spitzen-Epigonen des glänzenden 17. Jahrhunderts, des Ernstes, wie er sich im 16. Jahrhundert entfaltet hat.

Nach dem Norden Europas konnten wir keinen Blick richten, trotzdem die Niederlande sich frühzeitig und mit hohem Erfolge der Spitze zugewandt haben, trotzdem wir hier und in England Verhältnisse wahrnehmen, die teilweise an die Rivalität zwischen Venedig und Frankreich erinnern. Die Führerrolle kam in diesen Schwierigkeiten allerdings mehr kaufmännischer Unternehmungslust zu.

In zwei Beispielen (Abb. 29, 30, S. 285) erkennen wir, daß sich die flandrischen und Brüsseler Klöppelprodukte von denjenigen Frankreichs nur wenig unterscheiden. Das prächtige obere Muster mit seinen eleganten Federn, zwischen denen ein Vogel sich spreizt, dem kräftigen Vasenmotiv, verzichtet zugunsten zarter Picotstege auf den Netzgrund. Dieser entfaltet zwischen den leicht sich hinziehenden Blattgebilden und naturalistischen Flächenfüllungen seine feinen Maschen im zweiten Werke. Hier macht sich gleichzeitig die Verschiedenheit der Füllstiche vorteilhaft bemerkbar, da sie zur Bereicherung der Zeichnung wesentlich beitragen.

Deutschland trat wohl infolge seiner politischen Lage später in den Konkurrenzkampf auf dem Gebiete der Spitze ein. Da die Einführung derselben teils dem humanen, edeln Zuge, der Armut Brot zu verschaffen, folgte, beschränken sich die Erzeugnisse mehr auf Utilitätswerke.

Ein Rückblick auf die Stickerei der Renaissance dürfte uns an dieser Stelle gestattet werden. Eine Parallele mit den Nadelwerken der Gotik müßte entschieden zu Gunsten der letzteren ausfallen. Das 17. Jahrhundert kennt zwar noch das or nué, jenes technische Verfahren, das früher seine glanzvollen Schöpfungen hervorbrachte. Allein die figurenreichen Szenen gehören der Vergangenheit an. Von reichen Ornamenten umschlossene Einzelgestalten treten noch auf. Im 17. Jahrhundert verschwinden auch diese, um im 18. Jahrhundert einer, ganze Gewandstücke überziehenden Ornamentik zu weichen, deren Relief zuweilen einem Stuck-Atelier zu entstammen scheint. In den figuralen Stickereien gleißt noch etwa der Atlasstich mit seinem Seidenglanze. Ästhetisch voll befriedigende Blüten sind unbekannt.

Man möchte den Eindruck gewinnen, als hätte die Spitze ihre Rivalin, die Stickerei, darnieder gehalten. In der demutsvollen Rolle einer Dienerin eroberte sich diese, ihrer früheren Kraft bewußt, neue Arbeitsgebiete. Sie flüchtete sich vom Fürstenhofe ins schlicht bürgerliche Haus, um hier im Haubenboden ihre zarten Werke zu entfalten, Hals und Ärmel mit duftigen Stoffen zu umkleiden.

Die Mullstickerei, ein textiler Epigone des 18. Jahrhunderts, ist ein noch wenig beach-

tetes Kind der Industrie. In manchen Sammlungen paradiert etwa eine Mousselinestickerei mitten unter den Spitzen, ein Bild, das an die Banane im Tannenwald erinnert. In der Textilsammlung Iklé hat diese eine Aufmerksamkeit gefunden, wie wir sie anderweitig kaum wieder finden dürften. Eine ganze Vitrine ist mit ihren Objekten angefüllt. In der Zeichnung sind die Erzeugnisse selten hervorragend. Man fühlt es deutlich, daß der Entwurf ein bißchen überall sich umschaute, aus Spitzenvorlagen eine Form kopierte, dort ein Blümchen oder Zweiglein erhaschte, und das Ganze zusammenkomponierte, so gut es eben ging.

Wir wählen eines der in der Zeichnung angenehmsten Beispiele (Abb. 31, S. 286), in der Technik sind alle hoch bedeutsam. Sich verschlingende Ranken, aus Blattwerk und eingestreuten Blumen bestehend, umschließen ein massiges Vasenmotiv und einzelne Blütenzweige. Hübsch ist die wellige Verbindung der beiden oberen Blumen der mittleren Partie. Technisch stehen wir vor einem bewunderungswürdigen Textilobjekte. Durch hinterlegte Musseline wurden die Hauptformen herausgehoben und mit feinen Blattstichstielen umfaßt. Eine wahre Augenweide bilden die verschiedenen Höhleffekte, deren mühsame, exakte Herstellung im feinen Grunde mit aufrichtiger Hochachtung erfüllt.

Die Seidenstickerei unter Louis XVI. bevorzugte für das vornehme Kostüm in den Gilets und Röcken eigentliche Spitzenimitation, die allerdings in der Farbe einen bezaubernden Reiz entfaltet. Aus der Musterkarte eines Schneiders dieser Zeit wählen wir ein Beispiel (Abb. 32, S. 286), um an demselben den Charakter einer endlosen Reihe von Werken zu zeigen, die heute, auch noch in Privatbesitz, existieren. Auffallend ist die stete Wiederkehr der nämlichen Motive, ohne die leiseste Veränderung. Der Eindruck der Handarbeit will sich dem modernen Auge verwischen, man denkt unwillkürlich an den Rapport, wie ihn die Maschine verlangt.

4. Ex antiquo novum.
Die Neuzeit.

In Rücksicht auf die Spitze darf sich die Gegenwart kühn neben die Vergangenheit stellen. In erster Linie steht hier unbestritten Österreich, dann folgt Belgien. Frankreich und Italien stehen, nach den neuesten Bestrebungen in Venedig, auf ziemlich gleicher Stufe.

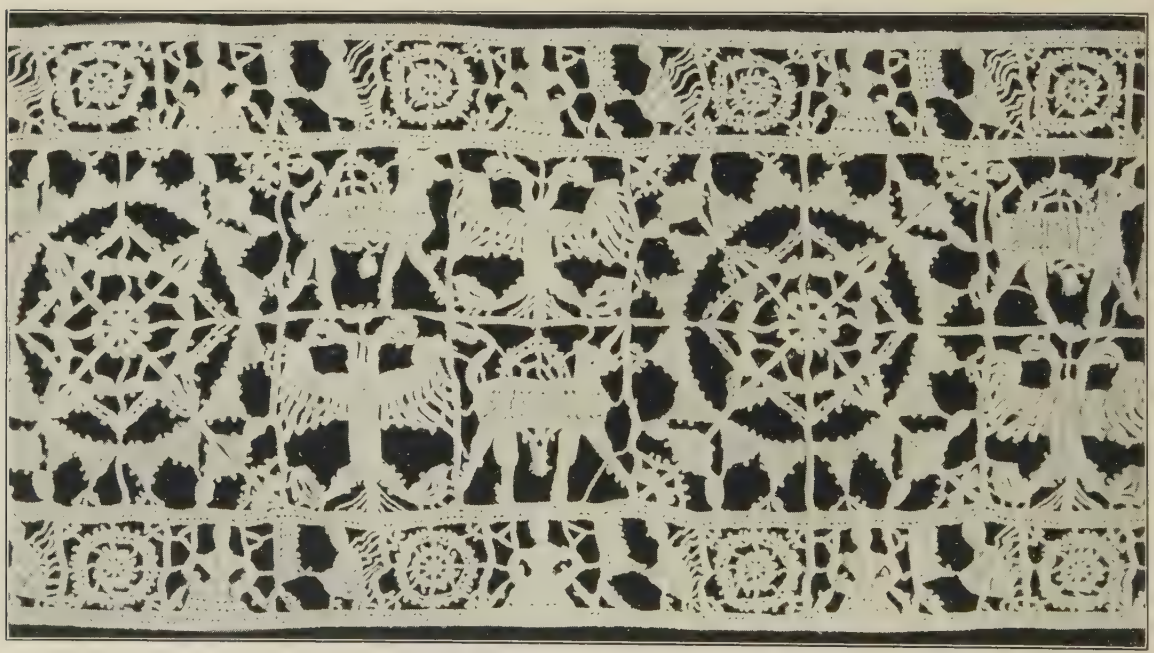
Der Schulterkragen (Abb. 33, S. 287) von J. Stramnitzer in Wien, nach Zeichnung und unter

Nr. 14. FRAGMENT EINER DECKE. ITALIEN; 16. JAHRHUNDERT
Filetarbeit. Text S. 270

Nr. 15. LEINENSTICKEREI. ITALIEN; 16. JAHRHUNDERT
Stickerei mit ausgeschnittener Arbeit. Text S. 270

Leitung des K. K. Zentralspitzenkurses in Wien hergestellt, überrascht in der Schönheit und Klarheit der Zeichnung. Um diese zu haben verzichtete man selbst auf die Anbringung der Stege, die in den venetianischen Vorbildern der früheren Zeit nie fehlen. Das Relief, dessen Effekt durch eigens gestickte, übereinander gelegte Motive erhöht wurde, zeigt eine virtuose Behandlung der Technik, wie sie Wien gegenwärtig auszeichnet.

Auch Belgien beweist in einer Arbeit (Abb. 35, S. 288), die an der Weltausstellung in Paris 1900 die Bewunderung aller Kenner erregte, daß sich die Gegenwart an die Bestrebungen früherer Jahrhunderte würdig anschließt. Aphrodite gleitet in der von Delphinen gezogenen Muschel über die Meereswogen. Der Fackel in ihrer Rechten entsteigen Rauchwolken, auf denen Amoretten ein Taubenpaar leiten und mit dem Bogen beschäftigt



Nr. 16. SPITZENSTREIFEN. ITALIEN; 16. JAHRHUNDERT
Leinendurchbruch. Text S. 271

sind. Zur Schönheit der figuralen Zeichnung gesellt sich die zarteste Technik. Von gazeartig feinem Grunde heben sich die Szenen in leichten Konturen ab. Die Füllstiche erzielten in ihrer fein berechneten Verschiedenheit eine Wirkung, die entfernt an den Effekt eines Stahlstiches erinnert.

In den Abb. 1 u. 34 begegnet uns eine venetianische Reliefspitze in neuer Auffassung. Die einfache Ranke an der Stirne dieser Abhandlung, wie das reich verzweigte Stengelwerk kennzeichnen hohe Vorzüge der Zeichnung. Die Stiele sind breit behandelt, ihre Linie bricht der denselben erblühende stilisierte Blumenschmuck, Knospen und Blätter bedecken sie teilweise mit ihren schwellenden Formen. Die Stege sind durch dekorativ wirkende Röschen ersetzt. Der Reichtum der Füllmotive ist, ein Erbe der venetianischen Textilien, hier treu gewahrt. Dennoch haben wir nicht ein Werk der Handarbeit vor uns, sondern moderne Erzeugnisse der Maschine, hergestellt von der Firma A. Hufenus & Cie. in St. Gallen.

Nr. 17. GENÄHTE SPITZENARBEIT. ITALIEN; 16. JAHRHUNDERT
Text S. 272

Es sind die Repräsentanten einer Industrie, die einen Landesteil der Schweiz beschäftigt. Über den Umfang derselben gibt uns die amtliche Statistik den Ausweis. Die Ausfuhr der St. Gallischen Maschinenstickereien einzig nach den Vereinigten Staaten betrug im Jahre 1910 83'381,520 frcs. Die Summe des Exportes aus dem Konsularbezirke St. Gallen wieder nur nach den Vereinigten Staaten stellte sich im Dezember 1910 auf 8'428,560 frcs. Die Höhe dieser Ziffern ist für die Kunstfertigkeit der Objekte auch ein Beweis, wenn auch vielfach schlichte Bedarfsartikel nicht fehlen dürfen. Auf eine Quelle, in der das Kunstgewerbe der Ostschweiz stets neue Anregungen findet, haben wir in den vorliegenden Zeilen hingewiesen.

Nr. 18. KLÖPPELSPITZE. ITALIEN; 16. JAHRHUNDERT
Text S. 272

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Der Alltag des Kunstsalons läßt manches besser durchschauen, als der Jahrmarkt des großen Ausstellungswesens. Auch außerhalb Berlins kommt bereits die Beobachtung vor, daß das Geschäftsinteresse der zahlreichen Kunsthändler manchmal mehr Opposition und mehr Künstlerindividualität freigibt, als das Sachinteresse der ausstellenden Künstlerverbände. Dazu trägt bereits die Unbeschränktheit bei, mit welcher ein Kunstsalon einem beliebigen Künstler die Gelegenheit einer einheitlich wirkenden Kollektiv-Ausstellung verschaffen kann.

Allein das Bedürfnis der Künstler, ihren Markt auf berufsgenossenschaftlichem Weg zu erweitern, bricht immer wieder durch. Seit einiger Zeit hat ein Berliner Künstlerbund in einem vorläufig leeren Haus Räume gemietet und stellt dort zahlreiche kleinere Werke aus, um sie gegen geringen Preis (durchschnittlich wenige hundert Mark) rasch zu verkaufen. Geschäftlich scheint's nicht erfolglos, sachlich fast ganz belanglos zu sein. Doch findet sich in der Masse auch Gewichtigeres. Ein plastischer Entwurf von Gerh. Schmidt in Düppel: »Lebenskreuz«, hatte die Erläuterung: »Leben heißt das Kreuz tragen. Sein Lebenskreuz tragend habe ich den Menschen in verschiedenen Altersstufen — von Geburt bis zur Erlösung — darzustellen versucht. Der Wegweiser, symbolisch das Kreuz, deutet den Weg zum Felsen, die Zufluchtsstätte an!« Die einzelnen Figuren stellen dar: Glaube, Ergebung, Freude, Furcht, Mißmut, Glück und Liebe, Zufriedenheit, Hoffnung, Erlösung — letztere eine weibliche Figur, deren linke Hand das abgeschlossene Leben andeutet, während die rechte Hand das ewige Leben erwartet. Das Ganze bedeutend, obwohl man einigermaßen Absicht merkt.

Nr. 19. KLÖPPELSPITZE. ITALIEN; 17. JAHRHUNDERT
Text S. 273

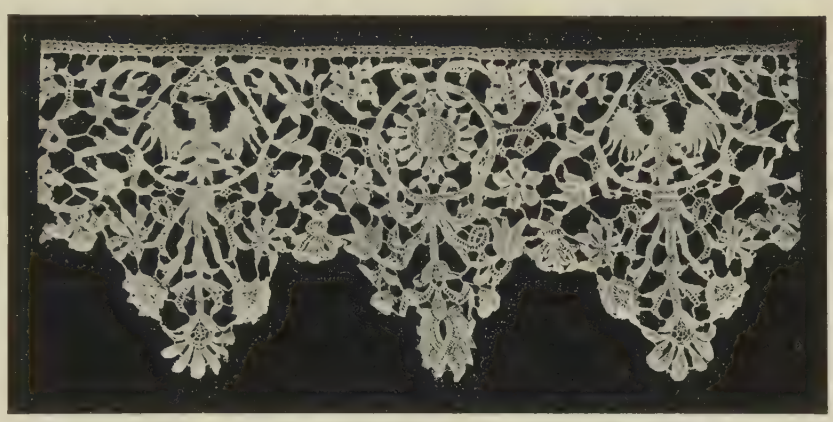
Auch daß der »Dürerbund« anscheinend Wanderausstellungen veranstaltet, deren eine wir sogar in dem Städtchen Friedrichshagen bei Berlin sahen (meist niederdeutsche Landschaften, ferner Reproduktionen, z. B. nach Fidus, von dem dabei eine Ähnlichkeit mit H. Thoma hervortrat), darf hier wohl erwähnt werden.

Weniger freut uns die »Neue Secession« (im Salon M. Macht). Eine Ausstellung von ihr, Werke der zeichnenden Künste, zeigte auch einige Farbenphantasien, wie z. B. des Parisers G. Einbeck »Flucht nach Ägypten«, eine Radierung von H. Hubacher »Abendandacht« und Ähnliches, sonst meist Karikaturartiges wie z. B. von dem Berliner M. Melzer eine »Heilige Familie«.

Immer wieder erneut sich uns die Erfahrung, daß die typische Gegenwartskunst Lebloses besser trifft als Lebendiges, zumal als Figuren. Wo sie sich auf diese einläßt, herrscht doch wieder das Optische oder überhaupt Physikalische. Bei Keller & Reiner zeigte eine Gemälde-Ausstellung des Berliners Schad-Rossa sonnige Akte im Wald und sehr flott bewegte Gestalten; die gleichzeitig ausgestellten Plastiken von D. Edström interessierten uns durch ihre Charakteristik noch mehr.

Eine schwedische Secession, der Künstlerbund Stockholm, der mit seinem Gründungsjahr 1886 vielleicht die älteste Secession ist, stellte außer dem ebengenannten und einigen anderen Plastikern mehrere Maler aus, einschließlich ihres verstorbenen Gründers E. Josephson. Wir lernten u. a. kennen: R. Bergh (»Der Ritter und die Jungfrau« sowie besonders Bildnisse), E. Jansson (Virtuos in der Darstellung winterlicher Straßen), N. Kreuzer (z. B. ein »Pferd an der Wasserkante«, als Farbenmosaik wirkend), K. Nordström (mit weichwarmen Farben). Im ganzen eine Freude an kräftig

Nr. 20. GENÄHTE SPITZE. ITALIEN; 17./18. JAHRHUNDERT
Zackenborte. Flache Technik mit vereinzelten Stegen
Text S. 273



Nr. 21. GENÄHTE SPITZE. ITALIEN; 17. JAHRHUNDERT
Manschette. Flache, kräftige Arbeit
Text S. 273

Nr. 22. GENÄHTE SPITZE. ITALIEN; 17. JAHRHUNDERT
Streifen. Rosenspitze mit Rankendessin
Text S. 273

Nr. 23. GENÄHTE SPITZE. ITALIEN; ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS
Barbe. Venezianer Reliefspitze. Text S. 273

groß, doch in geschmackvollem Rund geschwungenen Linien, auch in der Wiedergabe von »Winterwegen« u. dgl.

Von Norwegern, im Salon Cassirer ausstellend, interessierten uns A. C. Svarstads Städtebilder. Länger verweilen machten uns von dem gleichzeitig ausgestellten Karl Hofer Bilder biblischen Inhalts: »Jakob ringt mit dem Engel«, »Loth«, »Daniel in der Löwengrube«, »Verspottung Christi«, »Grablegung«. Des Malers Interesse geht hauptsächlich auf eine Skizzierung mit derben langen Strichen und auf eine kräftige Bewegung der Szenen aus; die Gesichter sind vielleicht noch unseliger, als es heutzutage sonst der Fall ist.

Auch die übrigen Cassirer-Ausstellungen kennzeichnen die Mode deutlich. Zwar die »Sammlung Maurice Masson, Paris« gab mehr eine geläuterte Auswahl berühmter Neufranzosen (unter den Landschaftern schienen uns die von St. Lépine, unter den wenigen Figurenbildern das sehr himbeerfarbige »Mutterglück« von M. Denis hervorzuragen). Sonst aber ist des Krausen allzuviel; man bekommt diese Konturenulke oder dgl., die oft wie Ornament wirkenden Landschaften usw. wirklich bald satt. Gibt es eine »Biblische Komposition« beispielsweise von E. Kahler (aus Böhmen), so scheint es sich nur um ein Felsengrab zu handeln. Etwas Eigenes in Farbenphantasien leistet der Pariser P. Girieud — vielleicht von M. Denis beeinflußt.

Eine umfangreiche Zusammenstellung des vielberufenen V. van Gogh (1853—1890) gab einen guten Überblick über die Manier des Zusammensetzens aus wenigen großen Farbenstücken, sowie über die jedenfalls große Eigenart, mit der van Gogh schräge Wände und Böden meist in hohen Horizonten vorführt, und mit der er seine Objekte aufs äußerste zu vereinfachen strebt — erträglicher in seinen Zeichnungen als in seinen Malereien, und reich an Können bei einem Objekt wie »Holzschuhe«, doch um so unzulänglicher in seinen Figurenbildern (z. B. »Briefträger«).

Zu solchem Fortissimo bildet das Piano des W. Nowak, der ebenfalls unter den bei Cassirer Ausstellenden war, einen Gegensatz, der von der lauten Secession hinweg ins 18. Jahrhundert mit seiner schmachtenden Blässe weist (»Idylle«, »Bathseba« u. dgl.).

Lehrreich ist es immer wieder, gerade den modernen Gewohnheiten im Aufbau der Gemälde aus den malerischen Elementen nachzugehen. Wollte man in früherer Zeit breitpinselig sein, so war man es im Umfangreiche-

Nr. 24. GENÄHTE SPITZE. FRANZÖSISCH? ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS
Text S. 274

ren; im Kleineren war man schmalpinselig. Jetzt werden auch Kleinstücke breit gemalt. Man braucht nur den sozusagen mikroskopischen Heinrich Sperling den Vater und den sozusagen makroskopischen Claus Sperling den Sohn miteinander zu vergleichen, wie sie beide jüngst im Salon Casper ausgestellt waren. Malt einer nicht gerade mit größeren Pinselungen als früher, so doch z. B. mit mehr schuppigen, gegenüber den mehr spitzen von früher, wie etwa der Franzose H. Cassiers.

Casper macht uns mit manchen Franzosen und manchen Graphikern bekannt, die uns sonst leicht entgehen. J. B. Jongkind, mit seinen Schnee- und Eis- und Nebellandschaften noch vor der Barbizon-Schule anzusetzen, kommt nicht mehr häufig vor; der später wirkende J. Veyrassat mit seinen Pastellen aus dem Feldleben wohl noch seltener. Charles Waltner (der Munkacsys »Christus vor Pilatus« radiert hat) besitzt einen Schüler R. P. Grouillier; dessen Zeichnungen aus Paris und Umgebung fielen uns auf. Noch mehr war dies der Fall bei den Radierungen (Porträtköpfen) eines jungen Süddeutschen E. L. Euler; auch solche von E. Jokisch (»Abgestürzt«, »Winternacht«) traten bei Casper hervor.

Das Getriebe, das mit dem Pariser Gauguin gemacht wird, gestaltet sich uns auch durch die Bilder von ihm, die an Religiöses anknüpfen, nicht sympathischer. Man merkt zwar sein Streben, Elementargefühle wie z. B. tiefen Schmerz in den Gesichtern auszudrücken, wenn er etwa Christus im Ölgarten oder Jakobs Ringen mit dem Engel oder das Gehaben bretonischer Frauen darstellt; aber dem Beschauer wird es mindestens nicht glaubhaft. Dem Salon Gurlitt war seine Gauguin-Schau gar wohl zu danken; doch anderes von dort könnte uns noch eher zum Verweilen laden, seien es auch nur die bayerischen Vorgebirgslandschaften (oder genauer: Wolkenbilder) von T. Stadler (ausgestellt auch zu dessen 60. Geburtstag).

Am weitesten bleibt von allem Gewagten unser Künstlerhaus entfernt. Es bringt besonders die vielen Heimischen zur Geltung und interessiert u. a. durch Nachlaßausstellungen (z. B. L. Noster und F. Skarbina, dessen weitgreifendes Wirken auch Kirchenbaubilder und Stadtansblicke, z. B. aus dem schweizerischen Freiburg, enthält). Die Landschaft herrscht weitaus vor, und in ihr Ober-

Nr. 25. GENÄHTE SPITZE. FRANZÖSISCH; ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS
Point de France. Text S. 275

Nr. 26. GENÄHTE SPITZE. FRANZÖSISCH; 18. JAHRHUNDERT
Streifen. Genre Argentan. Text S. 275

Nr. 27. GENÄHTE SPITZE. ALENÇON; ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS
Text S. 275

deutsches fast mehr als Niederdeutsches: man könnte von Berliner Malern wie R. Eichstädt oder G. H. Engelhardt oder W. Geißler oder E. Philipp ein alpines Album zusammenstellen. Zuletzt wurden wir dort mit dem Pariser A. Lunois bekannt, seine sehr skizzenhaften und vorwiegend fürs äußerliche interessierten Bilder aus Spanien gelten u. a. auch einer »Karwoche in Barcelona« und einer »Priesterordination in Salamanca«.

Nr. 28. GENÄHTE SPITZE. ALENÇON; ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS
Text S. 276

Der Berichterstatter, der hier die Leistungen eines ganzen Jahres an dieser und an anderen Stätten überblickt, muß ebenso wie vor den großen Ausstellungen mit der Ungerechtigkeit rechnen, die sich aus dem ihm obliegenden Streben ergibt, nur das »wirklich Hervorragende« hervorzuheben. Eine solche Unterscheidung, genauer: ein Maßstab für sie, erweist sich, je längeren Umgang er mit den sich regelmäßig ablösenden Ausstellungsgruppen pflegt, desto mehr als illusorisch.

Man versuche eine Auswahl aus dem, was im Laufe der Zeit besonders vom Salon Schulte vorgeführt wird, und muß entweder fast verzichten oder aber eine volle Chronik geben. Selbst die Versteigerung, durch die dort am 29. November 1910 die auserlesene Sammlung Laroche-Ringwald aus Basel aufgelöst wurde, verdient eine Erwähnung, einschließlich ihrer religiösen Bilder, wie der »Büßenden Magdalena« Böcklins von 1879, des »Christus mit der Samariterin« Thomas von 1881 und seiner »Versuchung Christi« von 1890, des vielbeliebt gewordenen »Christus mit den Fischern« E. Zimmermanns von 1886, endlich des weniger bekannten und um so beachtenswerteren »Barmherzigen Samariters« W. Altheims von 1904.

Von Neuaufstrebenden fielen uns bei Schulte besonders zwei auf. Der Münchener H. B. Wieland hatte sich bereits in der vorjährigen »Großen« als ein Beherrscher moderner Farbeneinheit gezeigt. Nun kommt er auch mit einem Zug ins Monumentale, sowohl in seinen alpinen Figurenbildern, wie auch in seiner Auffassung des Eindruckes, den ein Baum, ein Segel u. dgl. macht. Ebenfalls ein Süddeutscher, der zeit in Breslau als Lehrer an der Kunstschule tätig, ist H. Roßmann. Er besitzt moderne Flächenwirkung, hinter der aber die Ausfüllung der Fläche nicht etwa infolge von Flüchtigkeit, sondern infolge von Feinheit der Durcharbeitung zurücktritt. Man fühlt jedoch deutlich, daß ihm derlei nur Mittel zum Ausdruck seines geistigen Interesses ist. In München lernte man seinen »Feierabend« ken-

nen, mit dem wohl das jetzt als »Abendlied« bezeichnete Bild identisch ist. Derartige Heimatstücke, sozusagen, sind seine Stärke, beispielsweise auch seine »Frau Musika« usw., dazu Kirchen- und Stadtansichten u. dgl. Mit Freude folgt man ihm auch in seine »angewandte« Kunst: ein Glasfenster-Entwurf, Titelblätter, Meisterbriefe und Ähnliches. Daneben traten auch beachtenswerte Landschaften, wie etwa die von R. Sieck mit ihren grau gedämpften Farben oder die tieferfarbigen von M. Uth oder die kleinen Kircheninterieurs von C. Seiler zurück. Eher mag man in jenem Zusammenhang auf Th. Winter aufmerksam werden, der etwas Neu-Nazarenisches besitzt und mit seinen Linien (»Ein bayerisches Mädel«) einen starken Gegensatz gegen modernesFlächentum zeigt. Anders wieder die großen, doch ineinandergehenden Flecke, mit denen Fr. Oswald Blicke in einen Garten u. dgl. malt. Gern verweilt man auch bei Bekanntem, wie etwa dem Blütenkolor des Flandrers E. Claus, oder den Varianten der »Nonne« von P. Höcker, von dem auch eine Kohlezeichnung »Jesus« auffiel: zwei Engel vor dem Schweißtuch. Ein uns besonders günstig Bekannter, Ch. Cottet in Paris, trat auch hier als malerischer Darsteller der bretonischenFrömmigkeit,aber auch der Stimmungen von Tageszeiten hervor; insbesondere seine Bearbeitung der nämlichen Stoffe (wie z. B. »Das Leid des Küstenlandes« und »Johannisfeuer«) in Malerei und sowohl farbloser wie farbiger Radierung lädt zum Verweilen ein.

Nr. 29. KLÖPPELSPITZE. FLANDRISCH; ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS
Nr. 30. KLÖPPELSPITZE. BRÜSSEL; 18. JAHRHUNDERT
Text S. 276

Zuletzt machten wir bei Schulte noch die Bekanntschaft eines Franzosen, der wohl unter den »christlichen Künstlern« mitzählen kann, zumal wenn er nicht in eine Tendenz zum Effekt hineingerät: G. Parin. Vielleicht Schüler eines bekannten Belgiers, wie seine »Erinnerung an das Werk F. Khnopffs« zeigt, verwendet er in dieser und in einer »Madonna« vorwiegend lange lotrechte Striche für eine schwarze Zeichnung mit etlichen kleinen Färbungen. — Gleichzeitig (April 1911) war aus Uhdes Nachlaß das Gemälde M. Liebermanns von 1879, also noch aus seiner Pariser Zeit, zu sehen: »Jesus unter den Schriftgelehrten«; es erinnert an Munkacsy und an Uhde, sogar auch an Gebhardt. Die Porträts usw. von L. Bechstein zeigen eine wie von feuchter Luft schimmernde Oberfläche, durch ein weiches Ineinanderarbeiten von Strichflächen, die weniger derb sind, als die von Alfr. Schmidt in seinen sonnigen Seelandschaften.

Der Berliner Kunstwanderer tut gut, die kleinen Kollektionen nicht zu versäumen, die vom Kupferstichkabinett und vom Kunstgewerbemuseum aus ihren Schätzen, zumal aus den neuerworbenen, veran-

Nr. 31. MULLÄRMEL. DEUTSCH; 18. JAHRHUNDERT
Text S. 277

staltet werden. Nur ein Beispiel: Die letztgenannte Sammlung zeigte soeben schweizerische Graphik, und zwar Plakate wie auch Buch- und Kleinkarten-Kunst, Holzschnitte mit und ohne Farben, wie auch Radierungen; in diesen ragt A. Welti beträchtlich hervor.

Endlich gebührt jedenfalls noch ein Wort der Städtebau-Ausstellung vom Frühjahr 1910. Auf einen Bericht über den Reichtum an technischen Leistungen, über die Dürftigkeit, mit der das Kirchenbauwesen bedacht ist, und über die Bemühungen, das stadtkünstlerische Verderben Berlins und Wiens aufzuhalten, müssen wir verzichten. Aber daß in Wien der neue Rosenkranzplatz ein gewichtiges Stück Kirchenarchitektur wird, und daß unter den kläglichen Spuren, mit denen die vielgerühmten Berliner Stadtbau-Wettbewerbe auf Kirchenbedarf eingegangen sind, eine neue Behandlung der Berliner Marienkirche samt Umgebung in dem Wettbewerb Brix usw. günstig auffallen konnte, das verdient auch bei sparsamster Auslese eine Notiz.

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM IN KÖLN

Über die künstlerische Bedeutung der jüngeren Stuttgarter Maler gibt eine Ausstellung der Abteilung Stuttgart des Verbandes deutscher Kunstvereine im Wallraf-Richartz-Museum in Köln einen guten Überblick. Überragende Persönlichkeiten fehlen; ebenso das völlig Unzulängliche. Daher resultiert der Eindruck von einem normalen, guten Kunstschaffen, das in Technik, Farbe und Komposition zu der stilistischen Einheit einer Schule zusammengeschlossen ist. Ein Mittelding zwischen Trübner, Kalckreuth und den maßvolleren der Dachauer Maler kommt dabei heraus. Und wenn auch, je nach Anlage und Temperament, andere Vorbilder bestimmend gewirkt haben mögen, so ist die gemeinsame Note doch stärker als das Gegensätzliche.

Die Künstler solcher ausgeprägten Schulzusammen-

Nr. 32. GILETSTICKEREI. FRANZÖSISCH; LOUIS XVI.
Auf Tuch gestickt. Text S. 277

Nr. 33. GENÄHTE SPITZE (SCHULTERKRAGEN). ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS
Text S. 277

Nr. 34. MODERNE RELIEFSPITZE
Text S. 279

Nr. 35. GENÄHTER SPITZENSTRUMPF. BRÜSSEL
Text S. 278

hänge pflegen weder durch Eigenart der Technik, noch durch Besonderheit des künstlerischen Sehens allgemeinere Geltung zu beanspruchen. Die Wirkung ihrer Bilder jedoch ermöglicht bei der Fülle der Objekte und der Verschiedenartigkeit der Auffassungsmöglichkeiten einen ästhetischen Reiz. Daher fallen vor allem die Kompositionen auf, die durch Konformität der gewählten Technik und des in dem Motiv liegenden Stimmungsgehaltes von eindrucksvollerer Wirkung sind.

Den Stuttgarter Malern gemeinsam ist ein breiter, leichtflüssiger Farbenauftrag, hier und da mit Anklängen an pointillistische Malweise durchsetzt, mannigfach gebrochene matte Töne, die die Anwendung reiner, ungemischter Farben verbieten, ein stumpfes silbriges Kolorit durch vereinzelte glänzende Lichter belebt.

Trotz der Bevorzugung matter Töne zeigen die Arbeiten von H. Drück, E. Stammbach, E. Starker, J. Eberz und H. Eberhard die Tendenz des pointillistischen aufgelockerten, schwach reliefartigen Farbenauftrags. Stammbach hat in seinem Laubgang und in einer Schneelandschaft durch das Zusammenfassen mannigfachster Farbtöne zu einer harmonischen Einheit die in dem Motiv liegende, die Sinne beruhigende Wirkung hervorgeholt. Dagegen ist in dem »Laubgang« von H. Drück, dessen Technik mehr auf große, unkonturierte, glatte Farbflecke gestellt ist, die heiße Schwüle des Sommermittags, die gleichsam stehende Luft betont. Starkers »Feldeinsamkeit« und Drücks »Hain« ermangelt der weit unbegrenzte Ausblick, das Herausschieben des Horizontes in die neblige Ferne, das für Darstellungen der Ebene unerläßlich ist. Hierfür fehlt der ganzen Gruppe der sichere Blick. Nur wer mit den atmosphärischen Erscheinungen der Ebene verwachsen ist, vermag dieses schwierigste malerische Problem zu lösen. Bei den Stuttgartern drückt der Horizont alles nach dem vorderen Bildrand. Es fehlt die Weite.

Ein stärkeres Leuchten der Farben, einen fast öligen Glanz der Oberfläche trennt K. Schickhard von dieser Gruppe. In der großgesehenen Landschaft aus dem Neckartale wirkt der starke Zug der Linienführung. Das Durchleuchten der Farbe gibt dem »Abend« wie dem »Dorf im Ried« starken koloristischen Reiz.

Die Beziehungen zur Dachauer Schule sind augenfällig in der wirkungsvollen Landschaft an der Amper von A. Schmidt. Die Verschmelzung natürlicher und pathetischer Elemente der Landschaft ist in geistreicher Weise durchgeführt. Prof. R. Pötzel, H. Finkenheimer, auch Prof. F. v. Keller gehen von anderen technischen Voraussetzungen aus. In gewissem Sinne können stilistische Merkmale des Steindrucks als vorbildlich für ihre Auffassung gelten. Da der ausgeprägte Farbengeschmack alles Laute, grell Durchleuchtete vermeidet, entspricht ihre Art der Technik wohl eher dem klar begrenzten Kunstwollen dieser Gruppe. Daß Pötzelberger mit seinem silbrig grau schimmernden, sonnigen Dorf mit dem im Hintergrund verschwimmenden Bergen die stärkste Wirkung auslöst, beruht eben auf dieser Konformität von Technik und Gefühlsgehalt des Motives. Das gleiche gilt für die Landschaft am Alpsee. Die matten Farben, die sorgsam und zart in glatten Flächen, die durch die natürliche Struktur der darzustellenden Objekte bestimmt werden, auf die Leinwand aufgetragen sind, vermögen die atmosphärischen und perspektivischen Probleme in diesen bergigen Landschaften zu lösen. In diesem Zusammenhang sei noch F. Hollenbergs Herbstabend erwähnt, sowie die beiden Studien von Steinbrucharbeitern von F. v. Keller, in denen die Wirkung durch die lichtumflossene Gestalt, durch die ruhige Klarheit der Luft bedingt ist. Auch sind einzelne Köpfe auf dem Triptychon »Anatomiestunde« höchst interessant. Die Menagerie von Lanz ist koloristisch bedeutsam, in der Oberflächenwirkung völlig unausgeglichen. Man denke nur an die wie Porzellan wirkenden Eisbären.

Von den figürlichen Arbeiten ist das männliche Porträt von O. Obier das Beste.

Dr. G. E. Lüthgen

DER PIONIER, Preis pro Jahrgang M. 3.—

Leo Samberger

Ges. f. christl. Kunst, München

Meditation

Oelgemälde 1911

LEO SAMBERGER — KREUZIGUNGSGRUPPE

Entwurf von 1886

LEO SAMBERGER

Zum 50. Geburtstag des Künstlers am 14. August

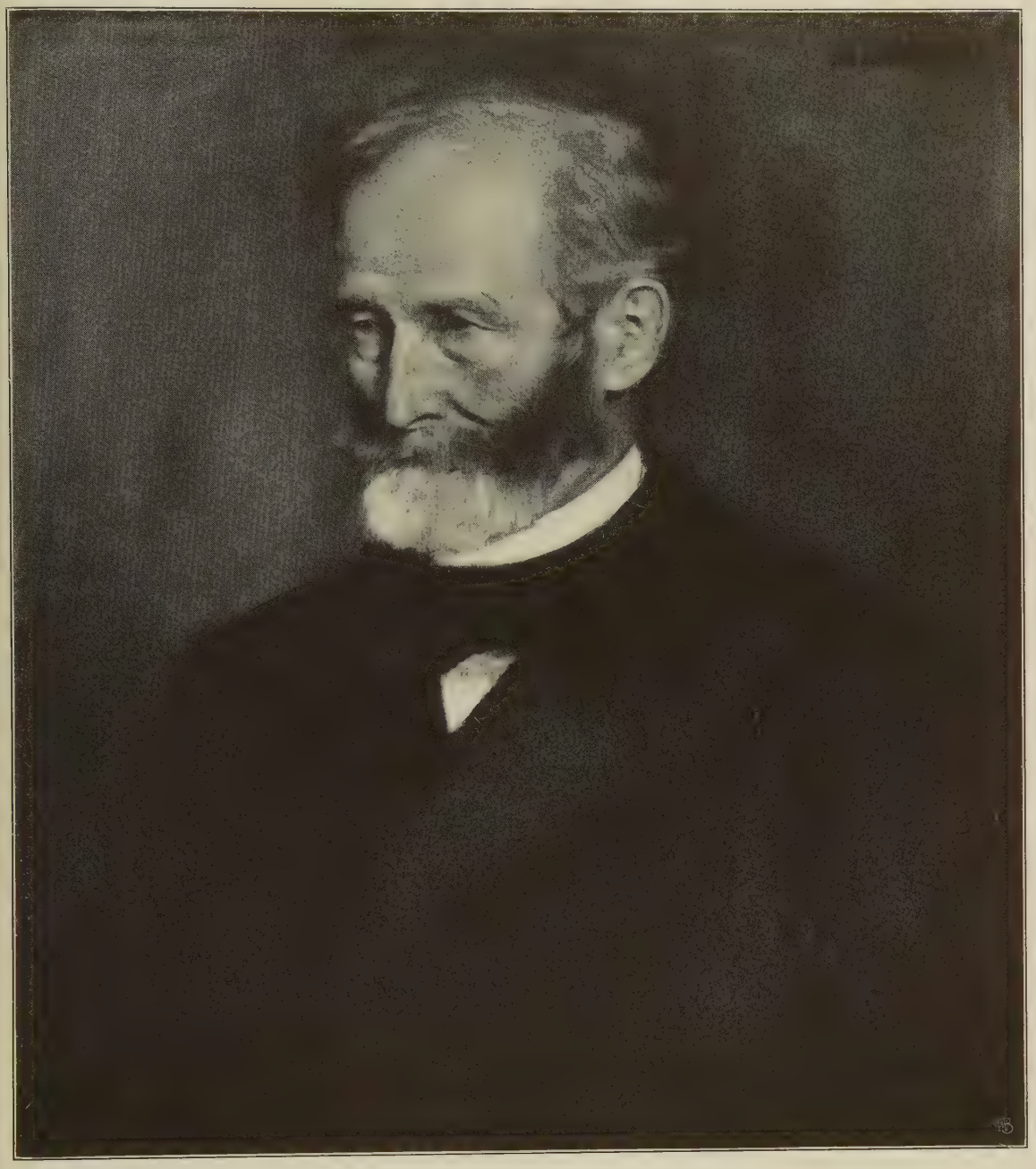
Es ist schöne Sitte geworden, daß an den Festen auch der Großen in Kunst und Wissenschaft die Allgemeinheit teilnimmt. Selbst an jenen Festen, die den Stempel des Intimen und Familiären an sich tragen, die den Lärm fliehen und die Stille suchen. Es birgt der Tag, welcher den Menschen zu des Lebens Mittagshöh emporgeführt, Stunden, in denen eine innerliche Natur wie die Leo Sambergers ungestört und fern von allem in sich selbst den Faden zurückspinnen will, den das Leben wob. Doch wenn an diesem Tag auch weit um ihn sein Leben und sein Werk eine liebevolle Betrachtung findet, so möge er sich freudig bewußt werden, daß er die fünfzig Jahre nicht sich selbst und einigen wenigen lebte, daß er vielmehr vielen gab, die sich nun des Anlasses freuen, ihre Wertschätzung und Dankbarkeit ausdrücken und ihre aufrichtigen Gefühle in gute Wünsche kleiden zu können.[1])

1) Die Fortsetzung des Textes s. auf S. 306. Einen ausführlicheren Überblick über Sambergers künstlerische Laufbahn brachte »Die christliche Kunst« im II. Jahrgang, S. 125 ff. Er stammt aus der Feder des Herrn Redakteurs Dr. Max Ettlinger und ist mit 35 Abbildungen illustriert.

LEO SAMBERGER

SCHWESTER DES KÜNSTLERS

Im Besitz von Prof. Franz von Defregger
Gemalt 1886



LEO SAMBERGER
GENERAL CELLA, GROSSVATER DES KÜNSTLERS
Gemalt 1886

LEO SAMBERGER
KNABE AUS MONTE CASSINO
Im Besitz des Universitätsprofessors Dr. Feßler
Gemalt 1889

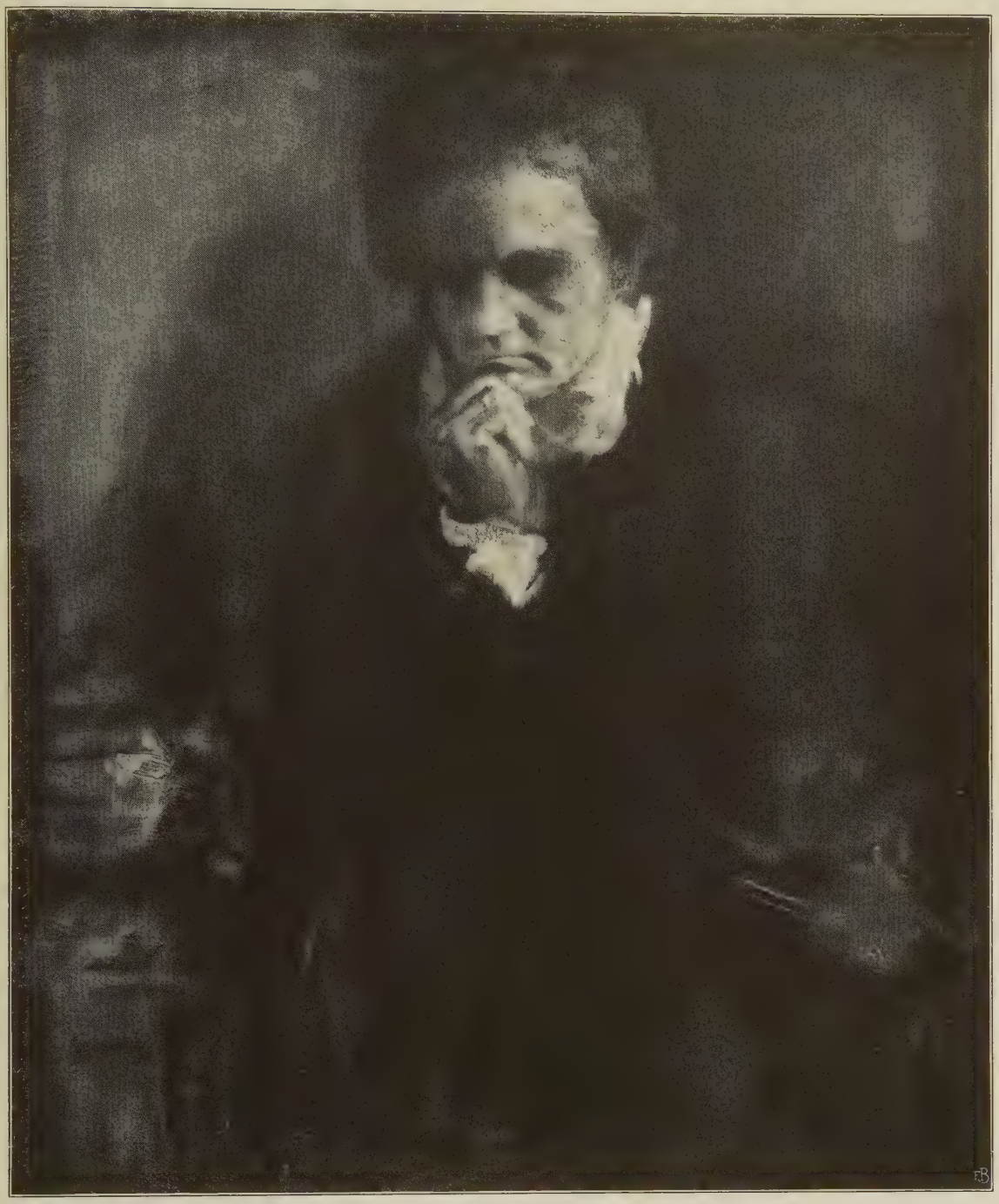
LEO SAMBERGER

APPASSIONATA

Gemalt 1892

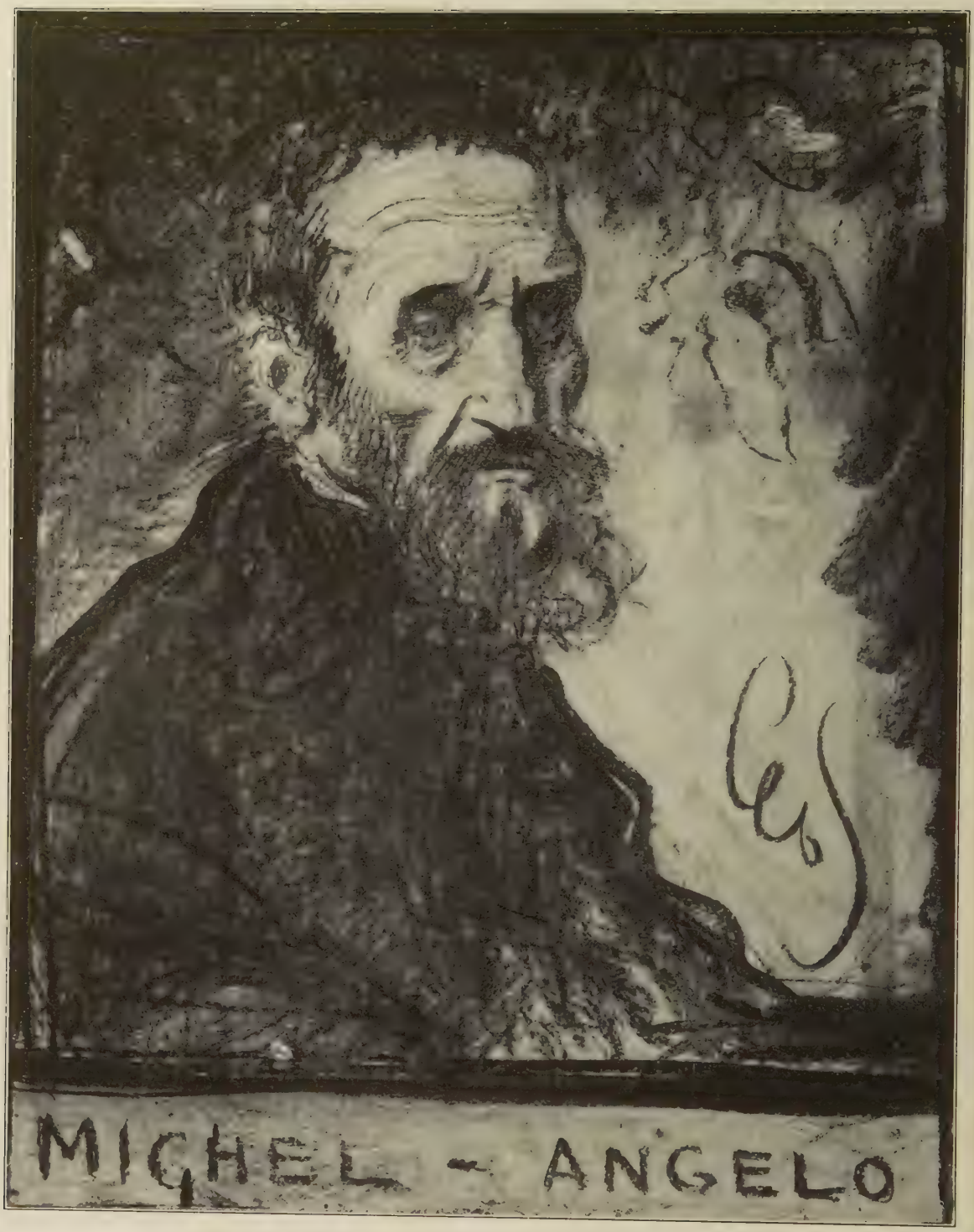
Gemalt 1891

LEO SAMBERGER
HEROISCHES FRAUENBILDNIS



LEO SAMBERGER
BEETHOVEN

Gemalt 1892



Kohlezeichnung von 1902

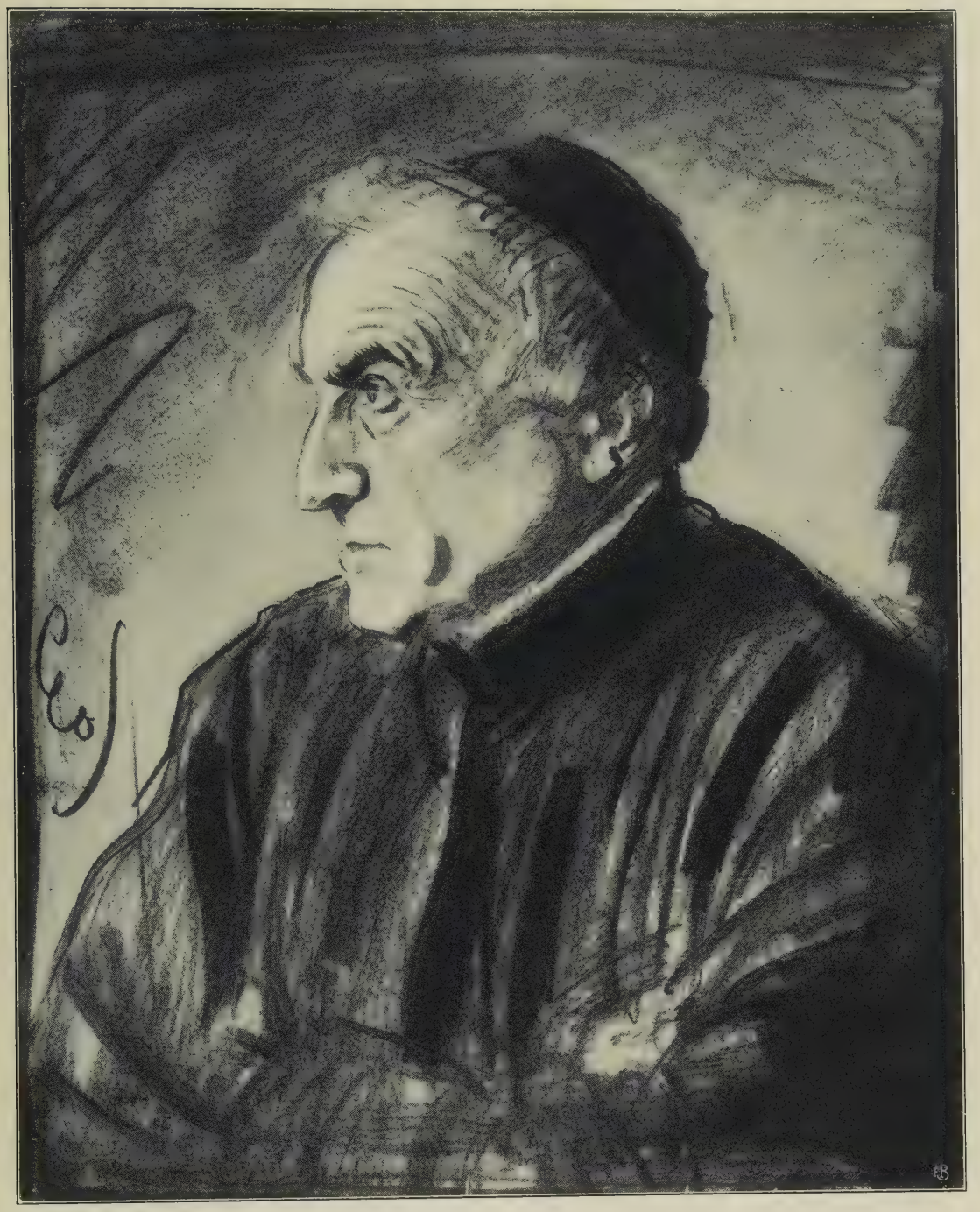
LEO SAMBERGER
MICHELANGELO

LEO SAMBERGER
ECCE HOMO

Kohlezeichnung von 1901 oder 1902

Kohlezeichnung von 1910

LEO SAMBERGER
EIN KRIEGER



LEO SAMBERGER
P. LIMBOURG S. J.

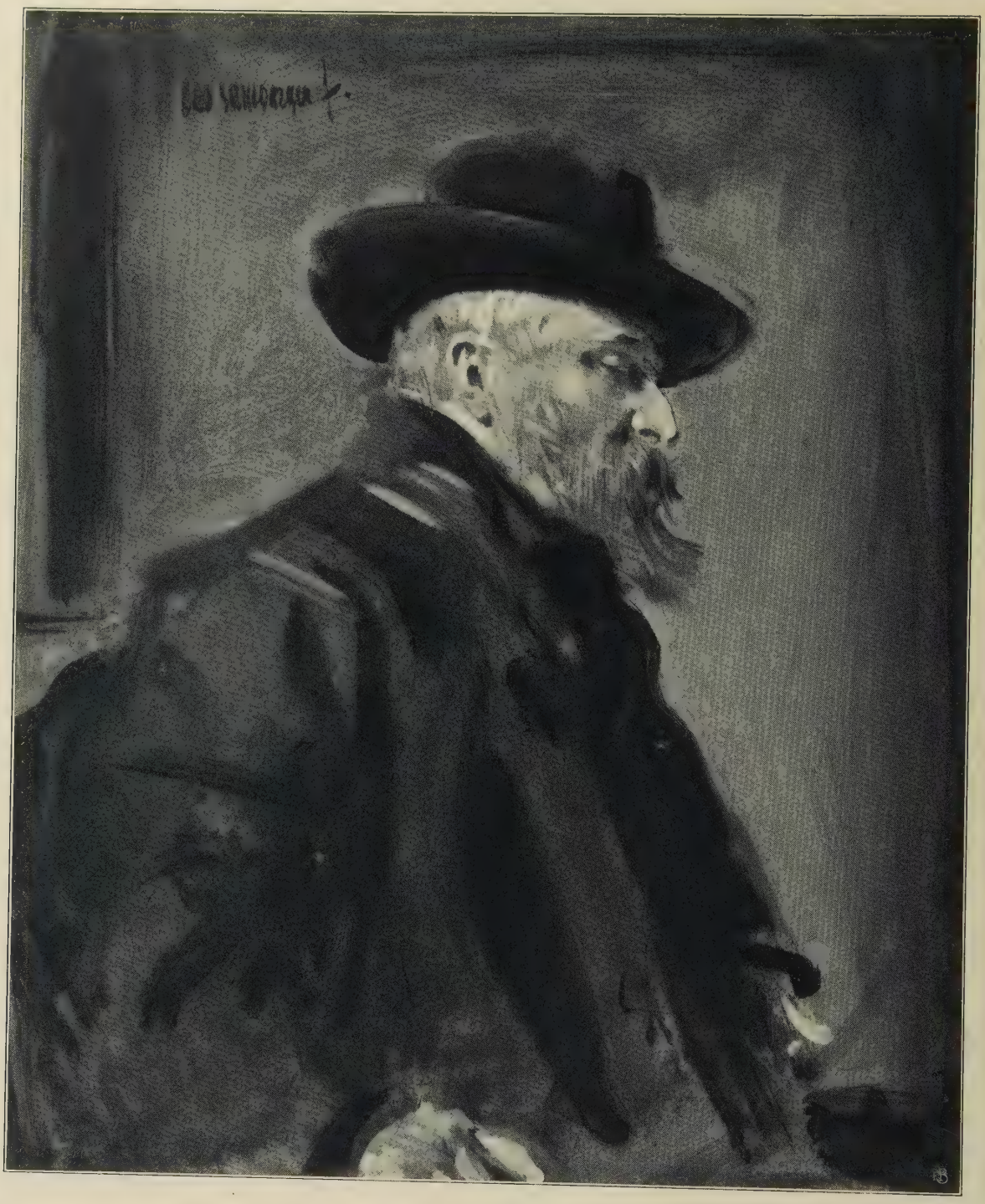
Kohlezeichnung von 1903

Galerie Thomas Knorr, München
o o o o *Gemalt 1911* o o o o

LEO SAMBERGER
THOMAS KNORR

LEO SAMBERGER
HOFKAPELLMEISTER FRANZ FISCHER

Gemalt 1908



Gemalt 1907

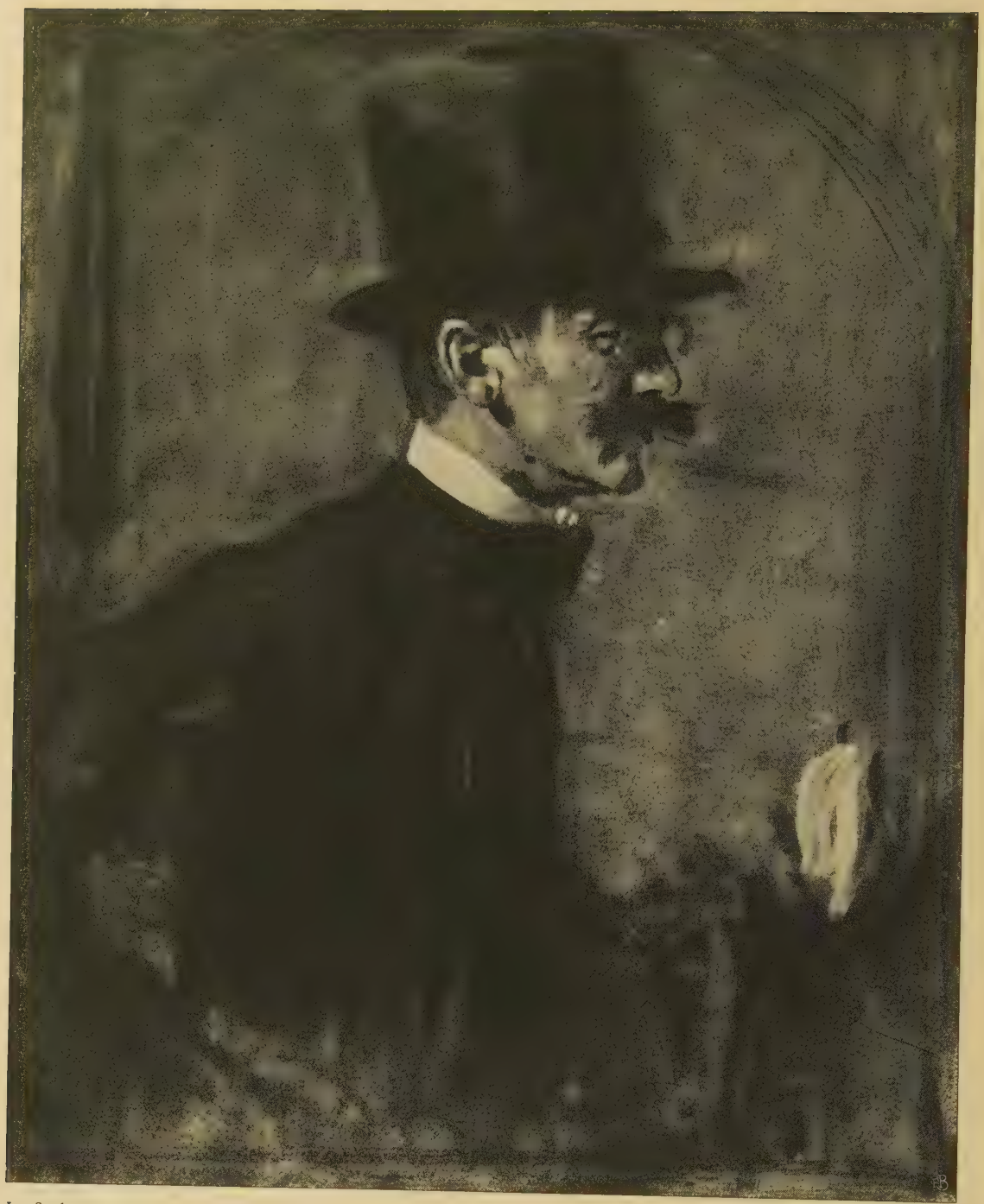
LEO SAMBERGER
PROF. C. BECKER-GUNDAHL

Im Besitz von Sparkuhle (Bremen)
o o o o o *Gemalt 1908* o o o o o

LEO SAMBERGER
PROF. DR. EDELMANN

Kgl. Neue Pinakothek (München)
Gemalt 1905

LEO SAMBERGER
DER VATER DES KÜNSTLERS

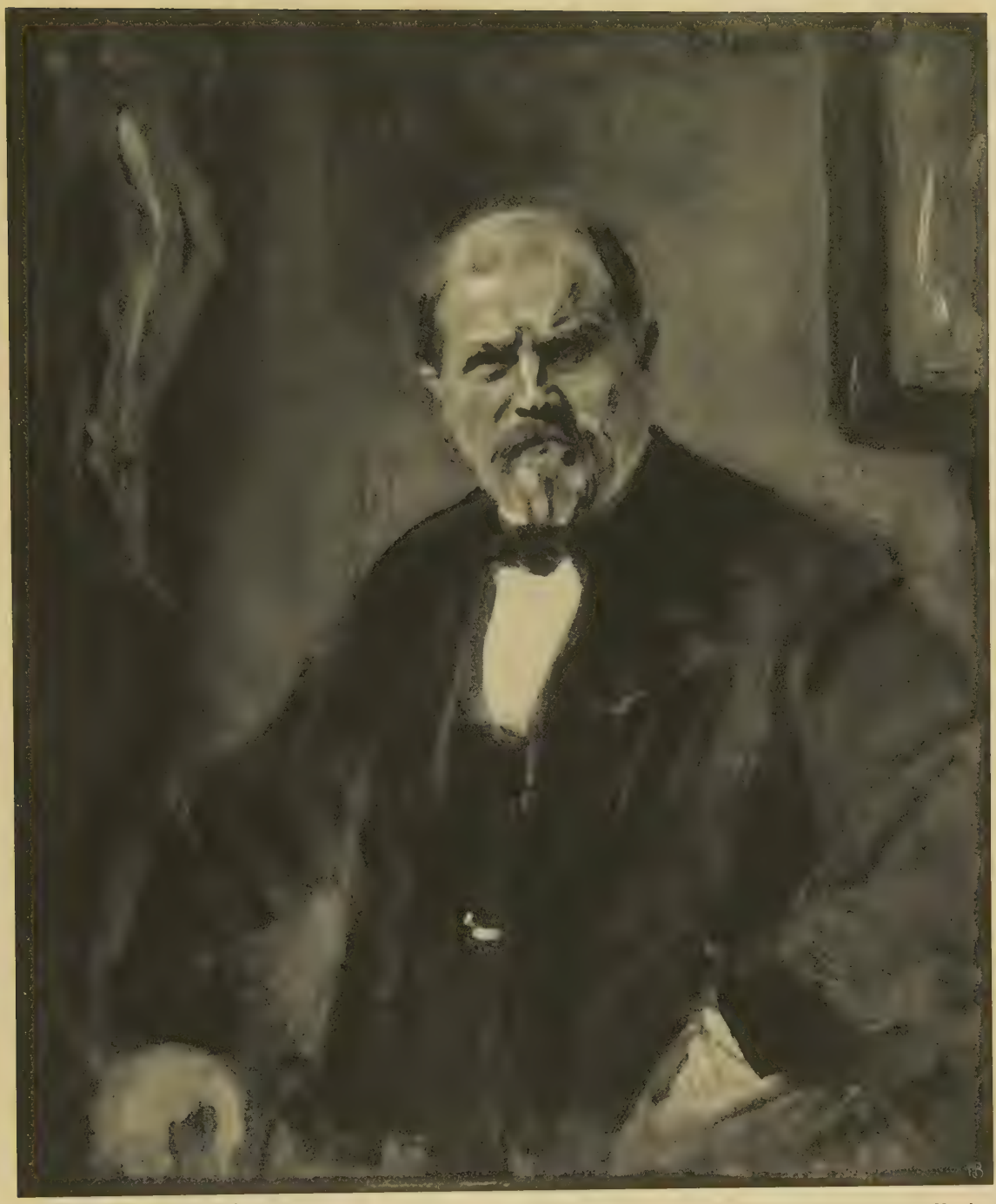


Leo Samberger

Ges. f. christl. Kunst, München

K. Regierungsrat Prof. Max Dasio

Oelgemälde 1903



Leo Samberger

Ges. f. christl. Kunst, München

Bildhauer Professor Georg Busch

Oelgemälde 1911

LEO SAMBERGER
MALER FRANZ RUEDORFFER

Gemalt 1911

In der Innerlichkeit des Wesens Leo Sambergers liegt das Geheimnis seiner Kunst. Bei dem ernsten, unablässigen Streben nach Selbsterkenntnis sowohl in der äußeren Form als in dem seelischen Fühlen und Empfinden und in den Beziehungen dieser zueinander bildete sich in ihm ein außergewöhnlich grosses Verständnis für das menschliche Innenleben und dessen Spiegelbild, das menschliche Antlitz, aus. So wurde seine Domäne das Porträt und hier brachte er es durch seine Fähigkeit, in den Menschen das Wesentliche und Charakteristische blitzartig zu erfassen, zu jener Meisterschaft, die ihn zum größten deutschen, wenn nicht zeitgenössischen Porträtisten erhob. Dieser ehrenvollen Anerkennung konnte sich Samberger jedoch erst erfreuen, nachdem er gleich vielen berühmten Vorgängern den Leidensbecher der Verkennung ausgekostet hatte. Selbst heute finden sich noch Stimmen, die erkennen lassen, daß der Beschauer nicht zu den Tiefen Sambergerscher Kunst durchzudringen vermag. Doch wen sollte das wundernehmen in einer Zeit der Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit? Für das volle Verständnis der Kunst Sambergers ist Voraussetzung, daß der Beschauer selbst keine Oberflächennatur hat, daß der Beschauer selbst tiefer schürft und nicht am Schein haftet. Doch auch dem mehr flüchtig Schauenden muß bei des Künstlers Porträten, ich nenne als Beispiele die von Professor Bradl, Professor Becker-Gundahl, Professor Busch, Regierungsrat Dasio, Professor Balthasar Schmitt, Professor Huber-Feldkirch, Geheimrat Jung, Vater und Sohn des Künstlers, Professor Wenglein usw., zum Bewußtsein kommen, daß darin eine formende Kraft steckt, welche, alle Merkmale organisch zusammenfassend, die Persönlichkeiten ganz individuell und überzeugend wiederzugeben vermag. Dadurch, daß Samberger in seinen Bildnissen die äußere Erscheinung in Verbindung mit dem inneren Wesen vor Augen führt, also den Menschen ganz ausschöpft, wächst er über Lenbach hinaus, welcher die Personen vornehmlich nach ihrer äußeren Erscheinung charakterisierte und darin größtmöglichste Ähnlichkeit erstrebte. Das Schillerporträt Sambergers ist beispielsweise nicht so sehr das Produkt eines Studiums überlieferter Bildnisse des Dichterfürsten, als vielmehr die Frucht eines inneren Erlebens desselben durch seine Werke. In gleich tief-innerlicher Weise hat er Beethovens und Dantes Kopf gezeichnet. Auch in der Technik ging Samberger einen Schritt weiter, wurde er mehr und mehr unabhängig. Die Farbstriche scheinen auf späteren Bildern bei nahem Hinsehen ganz unvermittelt hingesetzt. Man hat einen Eindruck ähnlich jenem vor Bildern moderner Franzosen (Manet). Aber tritt man ein paar Schritte zurück, so fügt sich alles trefflich zur Einheit und man staunt über die geniale Sicherheit des Farbenauftrags und der Pinselführung. Frisch und packend stehen die Bildnisse in den Rahmen. Geistsprühend und lebenswarm heben sich die Köpfe infolge einer geradezu raffiniert glücklichen Wechselwirkung von Hell und Dunkel heraus. Dieses feine Gefühl für wirkungsvolle Verteilung von Licht und Schatten hat dem Künstler einen hervorragenden Namen auch als Schwarz-Weiß-Künstler begründet. So ist Sambergers Technik nicht minder selbständig als seine Naturbeobachtung, die sich beide nicht in Einzelheiten verlieren, sondern im vertieften Erfassen der charakteristischen Züge besondere Bedeutung erlangen. Bei solch durchaus subjektiver Darstellungsweise ist es natürlich, daß die Erlebnisse, innere und äußere Kämpfe des Künstlers an seinen Werken nicht spurlos vorübergegangen sind. Die Form ist ihm häufig nur das Motiv für Gedanken und Stimmungen geworden.

Der tief religiöse Zug, der durch das Wesen des Künstlers geht, tritt in seinen ernsten Christus-, Madonnen-, Propheten- und Heiligenbildern klar zutage. Samberger malte die heiligen Personen nicht konventionell weich, nicht einmal im gewöhnlichen Sinne zur Andacht stimmend, sondern zum Denken zwingend. Nicht durch Äußerliches, sondern von innen heraus wollen seine Heiligen auf den Beschauer als machtvolle Persönlichkeiten, als würdige, glaubhafte Repräsentanten ihrer jeweiligen großen Mission wirken. Ganz dementsprechend wie er sie aus Geschichte oder ihren Schriften gleich Schiller, Dante, Beethoven usw. kennen gelernt und empfunden hatte. Daneben spricht aus seinen religiösen Bildern verborgenes Ringen, stilles Kämpfen. Eine Religion, die aus innerer, nicht ohne Kampf erworbener Überzeugung quillt. Demnach tragen seine religiösen Bildnisse in ganz besonderem Maße den religiösen Bedürfnissen unserer Zeit Rechnung. Infolge ihres natürlichen, menschlich verständlichen und durchgeistigten Ausdrucks regen sie an, fesseln sie, machen sie besinnlich und in wessen Brust Zweifel nagen, dem wird ein Versenken in die Bildnisse den Weg zur Lösung, zur Wahrheit und zum Frieden weisen. Man sehe daraufhin einmal den Christus an, wie ihn die Seele Sambergers sah und fühlt. Eine geheime stärkende Kraft strömt auch aus seinen Si-

byllen und Frauenbildnissen. Durch all die Schwermut, die auf ihnen lastet und von schwerem, selbsterduldetem Leid erzählt, leuchtet ein unentwegter Idealismus, wirkt ein Zug nach oben, weist mystisch ein Blick nach dem Jenseits, wo Erfüllung und Vergeltung wohnt. Und suchen wir nach solchen persönlichen Untertönen in seinen Porträten, so sind die neueren erfüllt von Ruhe und Abgeklärtheit, während die der Frühzeit nicht selten Verbitterung und Enttäuschung, aber auch zähe, eiserne Energie verraten. In diesem Zusammenhang mit des Künstlers Leben, wobei dessen humanistische Bildung und philosophisches Studium nicht unberücksichtigt bleiben wolle, weicht von seinen Bildern der letzte Schatten, versteht man, daß Samberger aus innerem Drang so malen muß, wie er malt, daß die Vorliebe für dunkle Töne seinem ernsten, sinnenden Wesen entspringt. Der einfache Grundton, die dunkle Staffage findet jedoch in dem stark psychologischen Akzent seiner Bilder auch eine objektive Begründung. Die Köpfe sind seelische und geistige Konzentrationspunkte, die klar und ungetrübt als solche in die Erscheinung treten müssen. Eine viel farbigere Aufmachung oder ein grell bunter Hintergrund würde ablenken, würde die in Kopf und Haltung des Porträtierten gesammelten Fäden seines Charakters, Geistes und äußeren Gehabens zerstreuen und dadurch den starken, wahren Eindruck, den die Persönlichkeiten machen, trüben. Doch Samberger ist noch ständig in Entwicklung begriffen. Er ist noch nicht zur absoluten Selbstzufriedenheit gelangt, die sich gewöhnlich in einem Sichgehenlassen zeigt und auch für namhafte Künstler zur gefährlichen Klippe werden kann. Seine neuesten Porträts, die von Professor Bradl, Professor Wenglein, Verleger Knorr, Professor Busch usw. sind ganz erstaunlich frisch und naturwahr herausgearbeitet. Es ist an ihnen nichts beschönigt (vgl. die Abb.). Und technisch kann bei den lebhaften Tönen von Rot, Weiß, Gelb, Blau, die sich in den Köpfen finden, von einem Ertrinken in Braun sicherlich nicht gesprochen werden. Besondere Beachtung verdienen die Bildnisse von Professor Becker-Gundahl, Professor Busch, Regierungsrat Dasio. Der Künstler beschränkte sich bei der Durchbildung nicht auf den Kopf, durch den er zwar das Wesentliche, was er in seinen Modellen findet, schon klar auszudrücken vermag. Er stellte diese Persönlichkeiten vielmehr auch in der Haltung des Körpers und der Arme nicht minder charakteristisch als im Haupte dar. Überdies hat er den farbigen Eindruck durch ruhige grüne und gelbe Hintergrundstöne gesteigert. Mit der damit angedeuteten möglichen harmonischen Weiterentwicklung seiner Kunst hat uns Samberger eine Perspektive eröffnet, die den Wunsch, der uns am heutigen Tage lebendig beseelt, noch mehrt: es möge ihm Gesundheit und künstlerische Kraft recht lange erhalten bleiben! Joseph Wais

DIE SKULPTUREN AN DER KIRCHE VON SCHÖNGRABERN

Von Dr. J. A. ENDRES

Der niederösterreichische Marktflecken Schöngrabern besitzt eine Pfarrkirche von hohem kunstgeschichtlichem Werte. Zwar gestaltet sich die Anlage des ungefähr 1210—1230 entstandenen spätromanischen Baues einfach. Das Schiff besteht aus zwei quadratischen, ursprünglich mit Kreuzgewölben überspannten Jochen. Daran reiht sich östlich ein kleineres, um einige Stufen erhöhtes Chorquadrat, dem sich eine halbrunde Apsis anschließt (Abb. S. 308). Aber die einzelnen Bauglieder sind reich profiliert und durch einen ungewöhnlich mannigfaltigen dekorativen Schmuck belebt. Schon dadurch kommt der Kirche ein ehrenvoller Platz in der Kunstgeschichte zu. Ihre eigentliche Berühmtheit verdankt sie aber einem Zyklus plastischer Darstellungen an der Außenwand der Apsis. Restaurationsarbeiten in den letzten Jahren haben die Aufmerksamkeit von Kunstfreunden neuerdings auf Schöngrabern gelenkt, zumal dieselben ein paar bisher nicht beachtete Reliefdarstellungen ans Tageslicht förderten. Auch erhielten bei dieser Gelegenheit drei bis dahin in einem Wirtschaftsgebäude des Pfarrhofs eingemauerte Hochreliefs, die dem Publikum unzugänglich waren, eine bessere Aufstellung, forderten aber zugleich zu einer kunstgeschichtlichen Würdigung auf. So mag es hinreichend motiviert sein, wenn wir an dieser Stelle auf die wertvollen Plastiken Schöngraberns eingehen und sowohl den längst bekannten Schmuck der Apsis als auch die übrigen neuerdings in den Gesichtskreis der Kunstfreunde gerückten Skulpturen einer kunstgeschichtlichen Betrachtung unterziehen. Das Hauptinteresse soll hiebei der ikonographischen Seite der Darstellungen zugewendet sein.

Die Außenseite der Apsis der Kirche von Schöngrabern in ihrem jetzigen Bestande, wo ein Urteil über das ursprüngliche Hauptportal nicht mehr möglich ist, erweist sich als der künstlerisch am reichsten bedachte Teil des ganzen Baues. Zwei Säulenbündel gliedern

DIE SKULPTUREN AN DER KIRCHE VON SCHÖNGRABERN
Text S. 307 ff.

die Mauer vertikal in drei gleich große Wandflächen, deren jede durch ein Gurtgesims in der Mitte der Apsishöhe horizontal in zwei ungleiche Hälften geschieden wird. Über den oberen vertieften Wandflächen, von denen jede in der Mitte ein Fenster besitzt, erhebt sich ein von mehrfachen Stützen getragener Architrav, über dem ein auf Konsolen und den mittleren Diensten der Säulenbündel ruhender Rundbogenfries hinläuft. Ein Zahnschnittfries und Kranzgesims darüber schließen die Mauer nach oben ab.

Die oberen Partien der vertieften Wandflächen in den beiden Etagen hat sich nun der mittelalterliche Bildhauer zu dem bevorzugten Felde seines künstlerischen Schaffens ausersehen. In kühnem Wagemute unternahm er es, die unsicheren Schritte seiner noch jugendlichen Kunst auf hohe Ziele hinzulenken. Was ihm vorschwebte, war nichts Geringeres als das Drama der Menschheitsgeschichte in einigen seiner wichtigsten Episoden zur Darstellung zu bringen. Ohne Zweifel konnte er auf das Verständnis seiner gläubigen Zeitgenossen rechnen. Denn was er schilderte, verkündigte auch der Prediger von der Kanzel in Typen, Bildern und Exempeln, die sich mit seinen Darstellungen deckten. Aber allmählich nahm die Formensprache der Kunst wie auch das Wort des Predigers auf der Kanzel eine andere Gestalt an. Gerade das 13. Jahrhundert selbst, an dessen Anfang die plastischen Werke Schöngraberns entstanden, bedeutet in seiner Spätzeit einen nicht zu verkennenden Wendepunkt auf beiden Gebieten. Und so kam allmählich eine Zeit, welcher die Absicht des archaistischen Meisters so unverständlich wurde wie das Lallen eines Kindes.

Nach einer Periode der Geringschätzung und Verkennung mittelalterlichen Wesens und mittelalterlicher Kultur erwachte mit dem Beginn der Romantik wieder ein ernstes Interesse an der mittelalterlichen Kunst. Einem österreichischen Altertumsfreunde M. Eißl gebührt das Verdienst, im Jahre 1816 und neuerdings 1819 auf die Skulpturen der entlegenen Dorfkirche seine Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Doch blieb ihm der Sinn der Werke mit der einzigen Ausnahme der Darstellung des Sündenfalls gänzlich verschlossen. Bemerkenswert ist, daß in einer Zeit, die unter dem Eindruck der Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen stand, wie anderwärts so auch bei den Bildwerken von Schöngrabern vorübergehend an eine Beeinflussung durch ägyptische Kunstweise gedacht wurde. Verwunderlicherweise ging die beginnende Erforschung der deutschen Mythologie an der Erklärung unserer Bilder spurlos vorüber. Aber kaum weniger weit hergeholt war die Deutung des berühmten Orientalisten, Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall im sechsten Bande seiner »Fundgruben des Orients«. Er tritt hier den Beweis an, daß die Kirche von Schöngrabern dem Orden der Templer gehört habe und meint, »daß in den an der Chornische angebrachten Bildwerken zum Teile jene Geheimlehren in symbolischer Weise zum Ausdrucke gelangt seien, wegen welcher der Templerorden in Anklagestand versetzt und seinem traurigen Ende zugeführt wurde«.

Auf Hammer-Purgstall stützten sich alle späteren Erklärungen, bis der verdiente Begründer der Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des österreichischen Kaiserstaates, Gustav Heider († 1897), die Forschung über den Zyklus von Schöngrabern auf eine solide Grundlage stellte und in einem eigenen, 1855 erschienenen Werke mit weitausgreifendem gelehrtem Apparat eine in den wesentlichen Momenten unanfechtbare Deutung des bis dahin rätselhaften Bilderschmuckes gab.[1]) Das schließt

[1]) Gustav Heider, Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Österreich. Ein Beitrag zur christl. Kunst-Archäologie, Wien 1855. Hier findet sich S. 101 ff. eine Übersicht über die älteren Deutungsversuche der Bildwerke.

nicht aus, daß nach mehr als einem halben Jahrhundert seine Erklärung in einigen Zügen schärfer markiert und in einigen Einzelheiten ergänzt werden kann. Aber auch hierin ist der Erklärer, der die einzelnen Gestalten nicht selbst in Augenschein zu nehmen vermag, erheblich unterstützt durch die mit größter Sorgfalt ausgeführten trefflichen Holzschnitte, die Heider seinem Werke beigab.

Treten wir nun an die Darstellungen selbst heran. Der ganze Zyklus ist so angeordnet, daß in den Bildern der unteren Etage Bezug genommen wird auf das Alte Testament, aber nicht ohne schon hier die Typologie, die sich auf die Zeit der Erlösung bezieht, zu berücksichtigen. Die obere Etage ist der Ära der Erlösung vorbehalten. (Vgl. Abb. S. 310.)

Am Anfang des Zyklus steht der Sündenfall der Stammeltern (Abb. unten). Der Baum mit der verbotenen Frucht ist der romanischen Kunstweise entsprechend stilisiert. Eva, rechts von Adam aufgestellt, hat mit der Linken die verbotene Frucht bereits zum Munde geführt, während sich der Teufel, der ihr die Übertretung des göttlichen Gebotes einflüsterte, in Gestalt eines kleinen Drachen an ihren rechten, die Blöße verhüllenden, Arm hängt. Adam ist erst im Begriffe seinen Arm nach der Frucht auszustrecken. Aber im selben Momente erfaßt ihn ein dickwanstiges, menschlich gebildetes Ungetüm, wie um nunmehr Anspruch auf ihn zu erheben.

Bemerkenswert erscheint, daß der Teufel nicht als Schlange und am Baume dargestellt ist, während sonst alle der damaligen Kunst bekannten Variationen dieses Gegenstandes bis zu dem komischen Schelme, der sich der Eitelkeit auf die Schleppe setzt oder Steine zur Beschwerung der Seelenwage herbeischleppt, an unserem Zyklus vertreten sind. Schon Heider hat die Wahrnehmung gemacht, daß das Gesicht des Teufels, so oft er an unserem Zyklus menschlich gebildet auftritt, mit entstellenden Runzeln versehen ist.[1])

Die erste Szene bringt zum Ausdruck, daß die Menschheit der Macht des Bösen verfallen ist. Diesen Gedanken nimmt die untere Darstellung der zweiten Wandfläche (Abb. S. 310) wieder auf in dem geschuppten und geflügelten, sich windenden und in Reminiszenz an die klassische Literatur in einen Fischleib endigenden Dra-

[1]) a. a. O. 125. Die Entstellung kann auf Runzeln gedeutet werden. Man wird hier an den Gegensatz zu denken haben, daß die Kirche nach Ephes. 5, 27 ohne Makel und Runzel ist. Aber wahrscheinlicher ist die Entstellung als Brandmal zu deuten, womit im Mittelalter die Missetäter gekennzeichnet wurden. So kommt in einem Wiener Osterspiel ein Schelm vor, »dem die Backe mit Eisen gebrandmarkt« ist. Hoffmann, Fundgruben II, 313 ff.; vgl. K. Franke, Die Kulturwerte der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 1910, 258.

APSIS DER KIRCHE IN SCHÖNGRABERN, RECHTE SEITE

Text oben

chen. Derselbe hält eines der menschlichen Opfer mit den Füßen fest. Ein anderes steckt derart im Rachen, daß ihm die Hände noch frei bleiben. Nach zahlreichen Analogien aus der Kunstgepflogenheit der Zeit, namentlich wenn dem Drachen ein kämpfender Ritter gegenübergestellt ist, haben wir dies so zu verstehen, daß der Verschlungene sich wieder befreit. Daß dem Künstler kein anderer Gedanke vorschwebte, hat er dadurch angedeutet, daß er den Kopf des Drachen ganz gezwungen und auffällig in der Richtung nach dem typischen Lamme über ihm wendet. Die über dem Drachen angebrachte Darstellung ist gedanken- und beziehungsreich. Rechts von der thronenden Gestalt, nämlich Gott, der hier bartlos gebildet ist, opfert Abel ein Lamm seiner Herde, links Kain eine Garbe seines Feldes. Nach der Seite Abels erhebt Gott zum Zeichen seines Wohlgefallens segnend die Rechte, während er in der Linken gegen Kain hin bezeichnend das Zepter seiner richterlichen Gewalt hochhält. Unser Künstler begnügte sich nicht damit, das Opfer der Söhne der Stammeltern zu schildern. Es lag ihm daran, auch den Brudermord Kains darzustellen. Darum läßt er Kain zur Seite seines Bruders nochmals auftreten. Kain faßt den Abel am Haupte und holt mit der Rechten (nunmehr verwittert) zum Schlage aus. So gelang es dem Bildhauer in genialer Weise der reichen Typologie gerecht zu werden, welche Abel für ihn in sich schloß, sofern sein Tod Christi Tod vorbildet und sein Opfer das Opfer des neuen Bundes.[1]) Christi Tod und sein immerwährendes Opfer schließen aber die Bürgschaft für die Befreiung der erlösten Menschheit aus der Macht des Höllendrachen in sich.

Das Relief auf der unteren Hälfte der nächsten Wandfläche stellt den Kampf mit einem Löwen dar (Abb. S. 311). Eine mangelhaft bekleidete, wohl nur aus technischen Gründen kniende,

[1]) Abel, pastor ovium, Christi tenuit typum, qui est verus et bonus pastor, sicut ipse dicit: »Ego sum pastor bonus, qui pono animam meam pro ovibus meis«, venturus rector fidelium populorum.

Cain, frater ejus aetate major, qui eumdem Abel occidit in campo, priorem significat populum, qui interfecit Christum in Calvariae loco. S. Isid. Hisp., Allegoriae quaedam, Migne 83, 100 A. Vgl. H. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter und ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre, Straßburg 1907, 36.

APSIS DER KIRCHE IN SCHÖNGRABERN, MITTE

Text S. 309 und 310

APSIS DER KIRCHE IN SCHÖNGRABERN, LINKE SEITE
Text unten

männliche Figur faßt einen mächtigen Löwen mit der Linken am Rachen und hält die Rechte, die mit einem Beil bewaffnet ist, zum Schlage bereit. Zwei Hunde schließen die Szene seitlich ab, beide wie es scheint zur Unterstützung des Kämpfenden gedacht. Denn der eine Losgelassene setzt dem Löwen von rückwärts her zu, während der andere sich noch an der Leine befindet. Es war offenbar nur die Absicht des unbeholfenen Bildhauers, den ganzen Vorgang auf einen Stein zu bringen, schuld daran, daß er den Hunden ganz unmögliche Stellungen gab.

Mit Recht behandelt Heider mit dieser Kampfszene zugleich die andere Bezwingung eines Löwen in der Höhe der zweiten Wandfläche. Da diese, wie Heider[1]) richtig erkennt, für Samson zu reservieren ist, so kommt für den Löwenkampf auf der dritten Wandfläche der zweite der alttestamentlichen Löwenbezwinger, David, in Betracht. Dieser Umstand gebietet aber, die weitere Kampfszene des ganzen Zyklus, nämlich den Angriff auf den Bären, auf der gleichen dritten Wandfläche rechts oben, mit dem Löwenkampfe unten in Beziehung zu bringen. Die historische Grundlage der beiden Darstellungen bildet nämlich die Erzählung Davids vor Saul (1 Kön. 34ff.): »Dein Knecht hütete die Herde seines Vaters. Kam nun ein Löwe oder Bär und nahm einen Widder aus der Herde, so lief ich ihnen nach und schlug sie und riß ihn aus ihren Rachen. Und wenn sie sich erhoben wider mich, so faßte ich sie beim Kinn und erwürgte und tötete sie; denn einen Löwen und einen Bären tötete ich, dein Knecht.« Diesem Berichte gemäß zeigt beispielsweise die eine der Elfenbeinplatten von dem berühmten Psalter der Königin Melisenda, der Gemahlin Folkos von Jerusalem (1131—1141), in einem Medaillon David im Kampfe mit dem Löwen. Neben dem Löwen ist aber auf dem gleichen Medaillon gleichzeitig der Bär und die Zugabe des Künstlers, ein Schäferhund, sichtbar. Der Meister des Elfenbeins schließt jedes Mißverständnis seiner Absicht aus durch die Beischriften: David, Leo, Ursus, Canis.[2])

Was auf dem Elfenbein in eine Szene zusammengezogen ist, zerlegt der Bildhauer Schöngraberns in zwei Darstellungen. Auch er belebt den Vorgang durch die Beigabe von Hunden, zwei auf dem unteren, einen auf dem oberen Relief. Wir sehen aber deutlich, namentlich an dem oberen Relief, daß der mittelalterlichen Kunst unter der Hand sich diese Bilder mehr und mehr von ihrer historischen Grundlage loslösten, und daß sie in freierer Symbolik behandelt wurden. Man dachte allmählich ganz allgemein an einen Löwenbesieger und Bären-

[1]) a. a. O., S. 181.

[2]) Abbildung bei F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg 1896, I, 580.

jäger. Hatte sich ja doch auch in der Literatur der Zusammenhang dieser Symbolik mit ihrer historischen Grundlage längst gelockert und einer freieren, beziehungsweise allgemeineren Vorstellungsweise Platz gemacht, so daß unter dem Bären direkt der Teufel, unter seinem Bezwinger ein Bärenjäger als Symbol hilfreicher Kräfte der Menschen, z. B. die Engel, verstanden wurden. So erzählt Eadmer, der Biograph des hl. Anselm, daß der Teufel dereinst, um einen Ritter Cadulus in seiner Frömmigkeit zu stören, die Gestalt eines Bären angenommen habe und solchergestalt vor dem betenden Ritter vom Dach aus in die Kirche niedergestürzt sei.[1]) Und in der gleichen Biographie berichtet Eadmer, daß dem hl. Anselm dessen frühverstorbener Freund Osbern erschienen sei und folgendes von seinem Schicksal mitgeteilt habe: »Jene alte Schlange erhob sich dreimal gegen mich und stürzte dreimal in sich zusammen, und der Bärenjäger Gottes des Herrn befreite mich.« Letzteres erklärte Anselm auf folgende Weise: »Die Bärenjäger Gottes sind die guten Engel. Wie nämlich die Bärenjäger die Bären, so halten die Engel die bösen Geister von ihrer Wut zurück und bändigen sie, damit sie uns nicht schaden können, soviel sie wollen.«[2])

Demgemäß werden wir auch die Kampfszene mit dem Bären deuten können. Das gewaltige Tier hat ein Opfer in Gestalt eines Menschen erbeutet, das es in seine Tatzen schließt und mit dem es sich brummend erhebt, da eben raschen Schrittes der Jäger herbeieilt und mit seinem Speer direkt nach dem Herzen des Ungetüms zielt. Ein kleiner feiner Zug, der das dogmatische Gebiet streift, soll hier nicht unbeachtet bleiben. Der aus der Umklammerung durch den Bären zu rettende Mensch hat auch selbst eine kleine Waffe in der Hand, die gegen den Bauch des Tieres gerichtet ist.

Die Szene weist demnach ihrer ursprünglichen Bedeutung nach auf David als Typus des Erlösers und Befreiers der Menschheit aus der Macht des bösen Feindes hin. Aber die ausschließliche Erinnerung an David scheint, wie die Stellen aus Eadmers Anselmusbiographie lehren, nicht immer streng festgehalten worden zu sein.

Eine köstliche Gruppe brachte der Bildhauer auf der der Bärenjagd gegenüberliegenden Seite der gleichen oberen Wandfläche an. Sie entbehrt nicht eines gewissen Humors, dem wir ja auch ferner noch begegnen werden. Zugleich wird hier ein Motiv angeschlagen, das die spätere gotische Plastik beibehält und in mehrfachen Variationen verwendet. Eine Frau mit reichem wallendem Haare, in einem Kleide mit nachhängender Schleppe, hält eine an einem Griff befestigte runde Scheibe, nämlich einen Spiegel, in der Hand. In der anderen reicht sie dem neben ihr stehenden Manne oder vielmehr »Männchen« einen umfangreichen Blumenstrauß hin. Das Männchen erzielt in seiner eigentümlichen Positur eine volle Wirkung auf den Beschauer. Es verschränkt seine Arme, aber nicht zu behaglicher Ruhe nach oben, sondern nach unten, wie wenn es seine Hände an sich halten oder verbergen wollte. Die Gruppe soll, wie auch Heider annimmt, eine vom Weibe ausgehende Verlockung und Versuchung darstellen. Diesem Zwecke dienen der Aufputz der Frau und ihre Attribute, jene der Unzucht (Luxuria) in der mittelalterlichen Plastik. Nach der Psychomachie des Prudentius, die für die Darstellung von Tugenden und Lastern maßgebend war, wirft die Unzucht Veilchensträuße, sie beschaut sich auf den Kunstdenkmälern in einem Spiegel.[3]) Der Mann soll dem Beschauer nach der Absicht des Künstlers das gleiche sagen, wie der Engel neben einem analogen Paare an der Nordwestwand der Vorhalle des Münsters von Freiburg im Breisgau, nämlich: Ne intretis in tentationem.[4]) Hier hat übrigens der Mann die ihm dargereichte Blume bereits angenommen. Was das Motiv betrifft, so ist es in Freiburg noch für sich behandelt und nur durch die Beigabe des Engels bereichert. Am Südtor der Straßburger Münsterfassade wird es mit der Darstellung der törichten Jungfrauen verbunden. Auch hier hat sich der männliche Teil bereits soweit verführen lassen, den ihm von seiner Eva dargereichten Apfel zu nehmen.[5])

---

[1]) Dolens diabolus se despectum in speciem ursi demutatus est et ecclesiae per tectum dilapsus ante ipsum Cadulum) praeceps corruit, ut horrore saltem et fragore sui casus virum a coepto proturbaret. S. Anselmi Vita auctore Eadmero c. IV, 35, Migne, Patr. lat. 158, 70 B.

[2]) »Ille antiquus serpens ter insurrexit in me et ter cecidit in semet ipsum et ursarius Domini Dei liberavit me.« l. c. II, 14, Migne, Patr. lat. 158, 58 A. — »Et ursarius Domini Dei liberavit eum: ursarii Dei boni angeli sunt. Sicut enim ursarii ursos, ita angeli malignos daemones a sua saevitia coercent et opprimunt, ne nobis noceant, quantum volunt.« l. c. II, 15, Migne, Patr. lat. 158, 58 C.

[3]) E. Mâle, Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen deutsch von Zuckermandel, Straßburg 1907, 123, 132, 145.

[4]) Vgl. J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg 1902, 369.

[5]) Von dieser Auffassung aus erscheint es mir fraglich, ob die herkömmliche Bezeichnung »Verführer und Verführte« im Rechte ist.

Des Löwenkampfes auf der zweiten Bildfläche ist vorübergehend bereits gedacht worden. Daß es sich hier um Samson handelt, ist völlig klar. Von ihm heißt es (Richt. 14, 6): »Er zerriß den Löwen, wie man ein Böcklein in Stücke reißt, und hatte doch gar nichts in seiner Hand.« Das Geheimnis seiner Stärke (Richt. 16, 17) läßt der mittelalterliche Bildhauer in der Gestalt eines langen Haarzopfes über seinen Rücken herabhängen. Samson ist ein Typus des Erlösers, der den Teufel besiegt und die Menschheit aus seiner Gewalt befreit hat.[1])

Auf der Seite links von Samson gewahren wir in etwas verwittertem Zustande, aber immer noch deutlich genug erkennbar, einen Vierfüßler, der daran ist, einen Vogel zu verschlingen. Heider dachte hiebei an Wolf und Storch und berief sich auf die Tierfabel im allgemeinen und ihren Einfluß auf die christliche Kunst. Wir können jedoch die ganz bestimmte Quelle für die Darstellung namhaft machen, nämlich den Physiologus, was dann allerdings einen kleinen Rollenwechsel für die Deutung mit sich bringt; der aber viel besser zu dem vorliegenden Bilde stimmt. Der Vierfüßler ist nämlich der Fuchs und der Vogel der Rabe oder Weih. Der Physiologus erzählt nämlich: »Wenn der Fuchs großen Hunger hat, so legt er sich wie tot zur Erde und hängt die Zunge heraus, so daß der Rabe und der Weih kommen in der Meinung, etwas zu fressen zu finden, und zu ihm herangehen, um seine Zunge zu fressen, wo er dann den Mund öffnet und sie frißt. Ebenso tut der Teufel; er stellt sich tot und streckt seine Zunge heraus, worunter Gegenstände des Vergnügens verstanden werden, oder die Begier nach schönen Weibern oder köstlichen Speisen oder guter Weine oder andere Dinge dieser Art. Und wenn der Mensch sie nimmt, wie er nicht soll, so wird er vom Teufel ergriffen wie der Rabe vom Fuchs.«[2]) Wir haben der Deutung des Physiologus nichts hinzuzufügen.

Wie bei der dritten Wandfläche so sehen wir auch bei der zweiten von den die Fensterbögen umrahmenden Skulpturen vorerst ab und wenden uns den seitlichen Reliefdarstellungen der ersten oberen Wandfläche zu. Ihr Sinn hat durch Heider (S. 243 ff.) eine richtige Interpretation gefunden. Hier wollte der Meister »letzte Dinge« des Menschen zeigen. Und so schildert er links eine Seelenwägung, rechts eine Verdammung.

Verhältnismäßig spät tritt die Seelenwägung, welche ursprünglich als Bestandteil des Letzten Gerichtes in der byzantinischen Kunst erscheint, in der abendländischen Kunst auf. Nach Bergner[3]) findet sich das erste Beispiel für Deutschland in einem Evangeliar zu Wolfenbüttel vom Jahre 1194. Demnach darf das Relief von Schöngrabern zu den frühesten Wiedergaben dieses Sujets gezählt werden. Wenn aber schon in dieser frühen Darstellung der Humor eine unverkennbare Rolle spielt, so muß sein Vorhandensein wohl als Mitgift des geistlichen Schauspiels an den bildenden Künstler betrachtet werden.[4])

Denn die Teufel sind in den volkstümlichen Schauspielen des Mittelalters komische Figuren, und die Szenen, in denen sie auftreten, sind Lachszenen.[5])

Des Amtes der Seelenwägung waltet der christliche Psychopomp, der hl. Michael. Die Wage in seiner Linken neigt sich auf die Seite des Engels. Unter ihr liegt der entseelte Leichnam des Verstorbenen. Die Seele selbst wird erst in der späteren Entwicklung des Motivs in die Wagschale gestellt. Wir haben hier in derselben zu denken die guten Werke des Verstorbenen, die in jenem Buche verzeichnet sind, das St. Michael in der Rechten vor sich hält. Aber auch der Partner des Erzengels weist protestierend und mit hocherhobener Linken eine Urkunde, offenbar das Sündenregister des Verstorbenen, vor und bemüht sich die Wagschale seiner Seite niederzudrücken. Aber es ist vergebliche Liebesmühe, vergebliche Liebesmühe trotz der Emsigkeit eines komischen kleinen Teufelchens, das an belastendem Material beizubringen sucht, soviel seine Schultern zu tragen vermögen. Denn die Seele des Geschiedenen

[1]) Samson Salvatoris nostri mortem et victoriam figuravit, sive quia de faucibus diaboli gentes quasi favum ab ore reperti leonis abstraxit, sive quia post mortem plures lucratus plurimosque moriens quam vivens extinxit. S. Isidori Hisp. Allegoriae quaedam, Migne, Patr. lat. 83, 111 C. Eine Abbildung der Darstellung von Schöngrabern findet sich auch bei A. Kerschbaumer, Wahrzeichen Niederösterreichs, Wien 1905, 2. Aufl., S. 43.

[2]) F. Lauchert, Geschichte des Physiologus, Straßburg 1889, 302; vgl. 18 u. 247. In der lateinischen Literatur ist die Fabel schon Isidor von Sevilla (Etym. l. XII c. 2, Migne, Patr. lat. 82, 438 C) bekannt. Später erzählt sie in weiter Ausführung namentlich Petrus Damiani (Opusc. 52, c. 7, Migne, Patr. lat. 145, 770 D) wieder. Er schildert eingehend die Schliche des Fuchses, der um täuschend ein Aas vorzustellen, rote Erde aufsucht und sich in ihr wälzt usw. Auch führt er zahlreiche Stellen der Hl. Schrift an, welche auf die vorliegende Symbolik passen.

[3]) Handbuch d. kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 551.

[4]) Deutsche Gerichtsdramen sind mitgeteilt bei Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 273 ff.

[5]) E. Keppler, Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst, Archiv f. christl. Kunst, 10 (1892) 14.

JOS. SCHNEIDER (DÜSSELDORF) GRABMAL DES MALERS SINKEL

Relief

entschwebt, wenn wir den über der Gruppe stehenden Kragstein mit ihr in Verbindung bringen dürfen, wie ein vom Fanggarn befreiter Vogel und mit dem Kranz in der Hand in ein besseres Jenseits.

Es war soeben davon die Rede, daß der Humor dieser Gerichtsszene aus dem mittelalterlichen Schauspiel stammt. Indes nicht nur der Humor im allgemeinen scheint dort seine Quelle zu haben, sondern auch das spezielle Motiv des auf seinem Rücken eine Last herbeischleppenden Teufels. In einem altenglischen Stück »Das Weltgericht« (Judicium) tritt nämlich tatsächlich ein derartiger Geselle auf die Bühne, der einen mit Sünden aller Art gefüllten Sack trägt.[1])

Aber die Bemühungen der höllischen Gesellen verlaufen, wie die gegenüberliegende Seite lehrt, nicht immer so trostlos für sie. Hier führt der Meister eine schöne Beute, die ihm unweigerlich folgt, dem Höllenpfuhl zu, indes sich sein Junge, ermüdet von den vielen Strapazen, behaglich auf der langen Schleppe der Schönen heimwärtskutschieren läßt. Die Hölle ist angedeutet durch einen im Querschnitt wiedergegebenen Kessel, in welchem ein paar Köpfe sichtbar sind und in den der Teufel seine Gabel stößt. Auf die der Hölle verfallene Frau hat der Bildhauer besonderen Fleiß verwendet. Sein Werk soll eine verkörperte Strafpredigt gegen den übertriebenen Putz seiner Zeit sein. Darum läßt er den Schleier der Frau übermäßig weit ausflattern. Ihre modischen Hängeärmel reichen fast bis zum Saume des Kleides herab. Ihre Brust schmückt ein großes Kleinod, auf das ihre Rechte ostentativ hinweist. Ganz besonders ärgerlich ist der Künstler oder sein Auftraggeber aber über die lange Schleppe der Frau, dieses Vehikel des Teufels. Übrigens wird auch dieses Motiv, das Teufelchen auf der Schleppe der Eitelkeit, aus dem komischen Repertoire der geistlichen Bühne in die bildende Kunst hinübergenommen worden sein. Wir treffen es ganz ebenso in der

[1]) Vgl. E. Keppler a. a. O., S. 14.

erbaulichen Literatur der Zeit, was Heider, der dem kleinen Zuge keine weitere Beachtung schenkt, entgangen zu sein scheint. Jakob von Vitry (ca. 1180—1240), Augustinerchorherr von Oignies, später Bischof von Tuskulum und Kardinal, ein Zeitgenosse des Meisters unserer Skulpturen, weiß in seinen Predigtbeispielen folgende Geschichte zu berichten: »Ich hörte von einer Frau erzählen, die ihre Schleppe am Kleide auf der Erde nach sich zog und Spuren davon dermaßen zurückließ, daß der Staub bis zum Altar und zum Bildnis des Gekreuzigten emporflog. Als sie aber aus der Kirche ging und die Schleppe wegen einer Pfütze aufhob, sah ein heiliger Mann den Teufel lachen und beschwor ihn zu sagen, weshalb er sich erheitere. Der sagte: »Ein Kamerad von mir saß eben auf der Schleppe jener Dame und benutzte sie wie einen Karren. Als nun die Dame ihre Schleppe aufhob, ist mein Kamerad herunter in die Pfütze gefallen, und das war der Grund, warum ich lachte.«« A. E. Schönbach, der in seinen lehrreichen »Studien zur Erzählungsliteratur des Mittelalters«[1]) der Variation dieser Erzählung nachgeht, weist sie noch bei zwei anderen gleichzeitigen Schriftstellern nach, bei dem französischen Dominikaner Stephan von Bourbon (1190—1261) und dem bekannten rheinischen Zisterzienser Cäsarius von Heisterbach (ca. 1170 bis ca. 1240) und bemerkt, daß der erstere der Anekdote eine heftige Polemik wider die langen Schleppen der Frauenkleider einschaltet, was ein beliebtes Thema von Predigten im späteren Mittelalter gewesen sei. Diese Nachweise unseres künstlerischen Motivs in der Predigtliteratur der Zeit sind sehr beachtenswert. Wir entnehmen daraus, daß das gläubige Volk in das Verständnis der künstlerischen Bildersprache des Mittelalters, die für uns Spätere ohne eingehendere Studien unverständlich geworden ist, durch seine Predigen eingeführt wurde.[2])

Ich habe mit Absicht die Figuren, welche die Bogenrundungen der Fenster in den oberen Wandflächen flankieren, bisher zurückgestellt. Sie sollen nunmehr einer Deutung unterzogen werden. Rein stilistisch ist an ihnen von Interesse, daß sich der Bildhauer verpflichtet fühlt, sich ganz dem Architekten zu fügen. Er läßt seine Figuren die Biegung der Fensterbögen mitmachen. Ja er gibt sogar einer sitzenden Figur die Neigung entsprechend der Rundung des Bogens, eine Manier, die innerhalb der Bogenleibungen der Gotik zur Gewohnheit wird, ja beispielsweise an einem gleichzeitigen Werk, der goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen, schon durchgeführt erscheint, aber hier, an der Stirnseite vom Fensterbogen auffällt.

Die Skulpturen am Fenster der ersten Wand überraschen durch die Seltsamkeit und Fremdartigkeit ihrer Zusammenstellung: links sechs topfähnliche Gefäße in drei Reihen übereinander, auf einem der obersten Reihe ein Vogel sitzend; rechts eine auf einem Stuhle sitzende Frau mit einem Kinde im Arm, dem sie einen Apfel reicht; darüber von dem mit einem Kopfe gezierten Kragstein ausgehend nach links hin eine segnende Hand, nach rechts hin eine Hand, ein offenes Buch haltend, beide Hände seitlich unten durch Strahlen ausgezeichnet.

Heider (S. 212 ff.) hat von allen Details bereits eine zutreffende Deutung gegeben und schwankt schließlich nur in der Auslegung des Sinnes vom Ganzen. Die sechs Gefäße sind die Wasserkrüge von der Hochzeit zu Kana. Der Vogel symbolisiert den Hl. Geist. Die Frau mit dem Kinde im Arm ist Maria und das Jesuskind. Er ist nicht abgeneigt, auch den Kopf auf dem Kragstein in die Erklärung mit aufzunehmen und sieht in ihm Gott-Vater. Das Ganze würde sonach »Die dreieinige Macht in dem Christuskinde, in der auf dem obersten Gefäß sitzenden Taube, den Hl. Geist, und endlich in der Darstellung Gott-Vaters zur vereinigten Anschauung« bringen. Es wäre in dieser Form zugleich eine Erinnerung an den dreifachen Festgedanken von Epiphanie. An diesem Tage feiert nämlich die Kirche zugleich Christi Taufe im Jordan mit der Erscheinung des Hl. Geistes in Gestalt einer Taube, sein erstes Wunder zu Kana und die Erscheinung an die Magier. In dieser letzteren Auffassung stimmt A. Springer mit Heider überein, welcher mit Bezug auf den figurierten Kragstein meint: »Durch den Kopf Gott-Vaters wird seine Stimme, die bei der Taufe vernommen wurde, angedeutet.«[3])

Heider läßt jedoch noch eine andere Ausdeutung zu, bei welcher er Christus in den Mittelpunkt stellt und an eine geschichtliche Stufenfolge in der Ausbreitung seiner Lehre und seiner Segnungen denkt, und damit kommt

[1]) Über Cäsarius von Heisterbach. III. Wien 1909 in Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. W. in Wien, Philos.-hist. Kl., Bd. 163, Abh. 1, S. 33, 73, wo auch die Literaturnachweise zu finden sind.

[2]) Vgl. B. Kleinschmidt, O. F. M., Lehrbuch der christl. Kunstgeschichte, Paderborn 1910, 537.

[3]) Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter im Berichte über d. Verhandlungen d. Kais. Sächs. Ges. d. W. in Leipzig, Leipz. 1880, S. 22.; vgl. Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien 1886, S. 25.

er der Wahrheit näher. Schon Isidor von Sevilla, welcher die Anschauungen der ihm vorausgehenden Zeit zusammenfaßt und maßgebenden Einfluß auf die Auffassung der folgenden Jahrhunderte ausübt, sagt von dem Johannischen Bericht (Kapitel 2) über die Hochzeit von Kana, die Grundlage der Schöngraberner Darstellung: »Der Bräutigam ist Christus, dessen Hochzeit mit der Kirche (Ecclesia) gefeiert wird; bei dessen Verbindung Wasser in Wein verwandelt wird, weil die Gläubigen durch die Gnade der Taufe übergehen zur Krone des Leidens«.[1]) Und mit Berufung auf die Glossa ordinaria zum zweiten Kapitel des Johannesevangeliums und eine ähnliche Darstellung mit inschriftlicher Erklärung zu Canterbury, die auch Heider bekannt war, bemerkt eine der ersten Autoritäten der Ikonographie in der Gegenwart, E. Mâle: »Wir wissen aus den Kommentaren des Evangeliums St. Johannis, daß das Wunder von Kana eine geheimnisvolle Lehre enthält. Die sechs Krüge, die mit Wasser gefüllt waren und die man voll Wein fand, sind die sechs Epochen der Weltgeschichte. Das Wasser, in dem der Wein noch unsichtbar enthalten ist, stellt das Alte Gesetz vor, in dem Jesus noch im Buchstaben verborgen ist. Denn die Schrift ist nach dem Buchstaben ein ungenießbares Wasser, aber nach dem Geiste ein kräftiger Wein. Während der sechs Weltepochen, die durch Adam, Noah, Abraham, David, Zacharias und Johannes den Täufer bezeichnet werden, blieb Jesus der Welt verborgen, wie der Wein im Wasser; er hat sich in der siebenten Epoche gezeigt und sein Reich wird bis zum jüngsten Gericht dauern, das heißt bis zum Beginn der achten Epoche, die ohne Ende sein wird.«[2])

Fassen wir, dem Gesagten entsprechend, den Sinn der Darstellung kurz zusammen, so ist links durch die sechs Krüge und die segnende Rechte (Dextera Domini) darüber das Wunder von Kana angedeutet, symbolisierend den Alten Bund und seine Offenbarung, die durch den Hl. Geist erst ihre volle Erklärung findet. Daher das offene Buch auf der rechten Seite, das sich für die Ekklesia öffnet. Denn Maria, aus der der Erlöser Fleisch angenommen und die das göttliche Kind in ihrem Arme hält, deutet hin auf die Hochzeit, die Vereinigung Christi mit der Menschheit, mit der Kirche.[3]) Der Meister bemühte sich, wenn er auch die Taube des Hl. Geistes mit den Krügen zusammenstellte, das Alte und Neue Testament auseinander zu halten. Eine solche Scheidung ergab sich für den mittelalterlichen Künstler gemäß der Symbolik der Zweizahl, welch letztere hier in den beiden Fensterseiten vorlag, sozusagen von selbst. Die Zweizahl drückt nämlich in der mittelalterlichen Symbolik »entweder die Vereinigung von Zusammengehörigem oder aber die Trennung von Einheitlichem aus: somit die zwei Naturen in Christo, die zwei Testamente, Judentum und Heidentum, oder Kirche und Synagoge, das Diesseits und Jenseits, die irdische und geistliche Gewalt auf Erden, Geistiges und Materielles, Laien- und Priesterstand; auf dem sittlich-religiösen Gebiete die zwei Ge-

[1]) Sponsus (Joan. II) Christus est; cujus nuptiae cum Ecclesia celebrantur; in cujus conjunctione aqua in vinum mutatur, quia credentes per lavacri gratiam transeunt ad passionis coronam. Isid. Hisp., Allegoriae quaedam s. scripturae, n. 233, Migne, Patr. lat. 83, 127 D.

[2]) Mâle a. a. O., 231.

[3]) Maria autem Ecclesiam significat, quae cum sit desponsata Christo, virgo nos de Spiritu sancto concepit, virgo etiam parit. S. Isid. Hisp., Allegoriae quaedam, Migne, Patr. lat. 83, 117 C. Eine ähnliche Symbolik treffen wir auch anderwärts, vgl. J. A. Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis, Kempten 1903, 47 ff.

PORTALRELIEF AN DER SÜDSEITE DER KIRCHE ZU SCHÖNGRABERN

Text S. 317 und 318

bote der Gottes- und Nächstenliebe, der vita activa und vita contemplativa.«[1])

Gerade dieser Gedanke scheint sich mir auch fruchtbar zu erweisen für die Deutung der Gestalten um die beiden übrigen Fensterbögen. Heider (S. 190) macht hiebei auf den Mangel an Analogien aufmerksam, welche dem Erklärer zur Stütze dienen könnten. Er kommt aber schließlich doch zu einer bestimmten Anschauung, welche sich ihm aus dem Verhältnis der beiden Paare zu den bezüglichen figurierten Kragsteinen nahelegt. Den Ausschlag gibt hiebei die Gestalt der Köpfe auf den Kragsteinen selbst. Der eine auf der mittleren Wandfläche trage die charakteristischen Runzeln, die sonst das Gesicht des Teufels kennzeichnen, bei dem anderen fehlen sie. Es sei der »Gegensatz des guten und bösen Prinzips durch die Verschiedenheit der beiden Köpfe zum Ausdrucke gebracht«. Durch das eine Paar, welches sich an Bart und Haar des Symbols vom guten Prinzip hängt, »soll der Schutz und die Stütze angedeutet werden, welche jenen zuteil werden, die dem Guten anhängen und ihm vertrauen, während das zweite die Gewalt versinnlicht, welcher jene verfallen sind, die auf dem Wege des Bösen wandeln« (S. 192).

Heider hat hier allzuwenig Bedacht genommen auf das verschiedene Aussehen der Gestalten selbst und unter sich, sonst hätten sich ihm noch weitere Absichten des Künstlers offenbaren müssen. In den beiden Figuren der mittleren Wand ist vor allem ganz deutlich der Unterschied der Geschlechter zu erkennen, rechts ein Mann und links eine Frau, ein Unterschied, der allerdings auf der dritten Wandfläche fast nicht wahrzunehmen ist, es müßte denn sein, daß das kurzärmelige Gewand der rechten Figur auf die Frau weist. Außerdem sind nun aber die Figuren der Mittelwand doch recht deutlich als geistliche Personen dargestellt: der Mann durch den Talar und die Chorkappe mit Kapuze[2]) und den charakteristischen Pelztroddeln der Zeit, die Frau durch den Habitus einer Nonne. Beide, der Chorherr, wohl Augustinerchorherr, und die Nonne, legen in devoter Haltung die Hände auf die Brust. Das andere Paar verrät in gar nichts eine geistliche Eigenschaft. So mag durch die beiden Paare in erster Linie der weltliche und geistliche Stand oder bestimmter, das aktive und kontemplative Leben gemeint sein, da wir es bei den geistlichen Personen mit Ordensleuten zu tun haben. Dann können wir aber noch einen Schritt weiter gehen in der Erklärung, sofern die beiden weltlichen Personen sich so auffällig an Haaren festhalten und die geistlichen von einer dämonischen Macht gehalten und am Gängelband geführt werden. Es ist nämlich ein echt mittelalterlicher Gedanke, daß die Weltleute der Gefahr ausgesetzt sind, über das eine Notwendige hinaus nach dem Überflüssigen zu streben. Als Symbol des Überflüssigen gelten aber allgemein die Haare.[3]) Bei den Repräsentanten des kontemplativen Lebens aber liegt die Gefahr einer falschen, simulierten Frömmigkeit, dem von den mittelalterlichen Aszeten verpönten Laster der Hypokrisis, nahe.

Fassen wir die bei der Deutung der einzelnen Reliefs gewonnenen Resultate zusammen, so kann über den Grundgedanken des Zyklus kein Zweifel bestehen. Er stellt das Leben der Menschheit dar, in welches sich das der einzelnen Stände und jedes einzelnen Individuums eingliedert. Als die beiden Pole denkt er den Sündenfall und das Gericht oder vielmehr die letzten Dinge. Mit starkem Nachdruck weist er auf die zahlreichen Versuchungen und Anfechtungen hin, die das Leben des Menschen zu einem kampfreichen Dasein gestalten. Aber der Christ braucht nicht zu verzagen. Die Erlösung ist durch Abel schon vorgebildet und durch den Menschensohn ins Werk gesetzt worden. Wer den guten Kampf kämpft, wird im Gerichte bestehen.

Es soll nun noch des weiteren eingangs erwähnten Bilderschmuckes gedacht werden, dessen Schöngrabern sich rühmen kann. Bei Restaurationsarbeiten im Jahre 1907 wurde an der Südseite der Kirche eine alte romanische Pforte aufgedeckt und zwei Basreliefs, über die Laurenz Ebner in »Österreichs Illustrierter Zeitung« (20. Jahrg. [1910], S. 152) kurz berichtet. »Das eine der Reliefs«, sagt er, »zeigt eine in der Luft schwebende, die Harfe schlagende Figur, halb Mensch, halb Drache (Abb. S. 316). Darunter befindet sich ein laufender Hund, der seinen Kopf der Figur in den Lüften zuwendet. Im Hintergrunde bemerkt man einen Mann, der mit einem langen Rock bekleidet ist und der sein Schwert einem Wildschwein in den Rachen stößt. Die Waffe, mit der der Mann das auf den Hinterbeinen sitzende Tier erlegt, hat deutlich die Figur des Kreuzes.« Ebner sieht hier den Sieg des

[1]) Sauer a. a. O., 69.

[2]) Die Kapuze, auf unserer Reproduktion kaum erkennbar, ist auf dem Holzschnitt bei Heider (S. 191) gut zu sehen.

[3]) Capilli enim superflua corporis videntur. S. Aug., In Joannem, tract. 50, c. 6, Migne, Patr. lat. 35, 1760. Diese Symbolik erhält sich nach Augustinus im Mittelalter.

Christentums über das Heidentum ausgedrückt. In der Tat variiert das Bild nur den bereits an der Apsis ausgesprochenen Gedanken von dem Siege über die dem Menschen feindlichen Mächte kraft der Erlösung durch das Kreuz. Den ideellen Mittelpunkt der Szene bildet der offenbar siegreiche Kampf mit dem Ungetüm, das bald als Drache, bald als Löwe, hier als Eber erscheint. Dabei ergreifen zwei andere Ungetüme die Flucht, ein bellender Hund und darüber ein durchaus phantastisches Gebilde, das durch sein Saitenspiel wohl am allermeisten an eine Sirene und ihre Verlockungen gemahnt. Die Anordnung dieser Figur über dem Hunde hat ihren Grund in dem Unvermögen des Steinmetzen, eine perspektivische Darstellung zu geben.

Das andere Relief ist eine der zahlreichen Variationen des Sujets, das wir mit einer nicht allgemein zutreffenden Bezeichnung »Glücksrad« zu nennen pflegen (Abb. S. 316). Auf die Speichen eines Rades ist eine menschliche Figur mit zwei einander abgekehrten Köpfen gespannt. Es ist nicht ganz klar, was dem Bildhauer vorschwebte, ob die Idee des Janus oder die Lebensalter des Menschen (bärtiger und unbärtiger Kopf) oder die Geschlechter. Das Rad wird durch die männliche Gestalt rechts in Bewegung gesetzt. Ähnliche Darstellungen nehmen nicht nur auf die Lebensalter, sondern auch auf das Naturleben und die Jahreszeiten Bezug. So mag die anscheinend ganz in Pelz eingehüllte Figur den Winter oder den Monat Januar bedeuten. In einem Vatikanischen Kodex (Reg. Nr. 1263) sehen wir den Januar (mit einem Doppelgesicht) ganz in Pelz gehüllt sich am Feuer wärmen.[1]) Unerklärt bleibt der runde Gegenstand rechts von der vermummten Gestalt.

Gelegentlich der Restaurationsarbeiten des Jahres 1907 fanden an der Westwand der Kirchhofmauer von Schöngrabern drei Hochreliefs eine neue Aufstellung, die kunstgeschichtlich alle Beachtung verdienen. Es sind drei ungefähr 70 cm große Figuren, barhaupt und barfuß, mit Vollbart (Abb. nebenan). Über das talarartige Untergewand ist ein faltiger Mantel gelegt, den eine Agraffe über die Brust zusammenhält. Jede der Gestalten trägt in der gesenkten Linken eine Schriftrolle, während die Rechte einen Stab vor die Mitte des Körpers führt. Zwei von den Stäben schließen oben deutlich in Krückenform ab, der dritte in einer Art Knauf. Das ist alles, was zur Charakterisierung der sonst sehr schematisch gehaltenen Bildnisse dient. Sie wurden auf dem ehemaligen Friedhof, der früher die Kirche umgab, mit alten Werkstücken gefunden und zuerst an einen Getreideschüttkasten, dann an einem der Wirtschaftsgebäude des Pfarrhofes eingemauert, ehe sie an ihre jetzige Stelle kamen.

HOCHRELIEF IN SCHÖNGRABERN
Text nebenan

Stilkritische Merkmale, wie die eigentümliche Behandlung der Augen, der gesträhnten Haare, der hoch angesetzten, unförmlichen Ohren und dergleichen weisen die Skulpturen der Zeit zu, in welcher der plastische Zyklus um die Apsis entstand. Daß sie ehemals einen Bestandteil des Schmuckes der Kirche ausmachten, ist mit Grund kaum in Zweifel zu ziehen. Ihre ursprüngliche Aufstellung werden sie wohl an der Westseite, beziehungsweise am Hauptportale der Kirche gehabt haben[2].) An einem Gotteshause, an dem die Apsis so überreich plastisch geziert war, wird auch der sonst bildnerisch am meisten bedachte Bauteil, das Portal, nicht ohne Schmuck gewesen sein. Dieses Portal, wie überhaupt die ganze Westfassade, wurde aber 1809, als die Österreicher den Franzosen den Durchzug durch Schöngrabern verwehren wollten, zerstört und nachmals durch einen Neubau ersetzt.[3])

Die ursprüngliche Aufstellung am Portal vorausgesetzt, gehörten die Reliefs einer größeren Folge gleichartiger Darstellungen an, von denen vielleicht noch Reste am Fundorte der drei Reliefs ausgegraben werden könnten. Die Schriftrollen lassen ikonographisch kaum eine andere Deutung zu als die auf Propheten oder

[1]) Abbildung bei Kraus, a. a. O., S. 415. Hier S. 419 auch der Hinweis auf die mannigfachen Ideenvermengungen im sogen. Glücksrad. Vgl. außerdem Mâle, a. a. O., S. 115 ff.

[2]) Man wird zunächst an die Stirnseite des Portalgiebels denken. Eine Analogie hiefür bietet die wenig jüngere Kirche in Jaák in Ungarn vom Jahre 1256.

[3]) Heider, a. a. O., S. 58.

Apostel. Auffallend sind die Stäbe, doch treffen wir vereinzelt Propheten mit diesem Attribut ausgerüstet an, so in dem berühmten Psalterium aureum von St. Gallen, wo mit Rücksicht auf den 64. Psalm, »das Lied des Jeremias und Ezechiel für das Volk der Auswanderung, als sie sich anschickten heimzukehren«, die genannten Propheten außer der Schriftrolle, beziehungsweise dem Buche, Stäbe tragen.[1]) Unsere Bildnisse werden indes mit mehr Wahrscheinlichkeit als Apostel anzusprechen sein, wobei die Stäbe auf Rechnung der im 13. Jahrhundert einsetzenden Tendenz kommen, die Apostel durch Attribute auszustatten.[2])

Der plastische Schmuck der Kirche in Schöngrabern wird stets eines der wertvollsten Dokumente für die Anfänge der Plastik in Österreich bleiben. Nach den wenigen noch übrigen Resten aus romanischer Zeit am Stephansdom in Wien werden die Hochreliefs in Schöngrabern stets in erster Linie das Auge des Kunsthistorikers fesseln.

Man ist gewohnt, sie als Ausfluß formloser Phantastik hinzustellen und ihrem Meister jeglichen Sinn für Verhältnisse und glückliche Raumverteilung abzusprechen.[3])

Diese und ähnliche Urteile bedürfen indes einer gewissen Einschränkung. Von bloßer Phantastik kann dort kaum die Rede sein, wo die bestimmten Absichten des Künstlers sich so genau bis in die Einzelheiten verfolgen lassen, wie das hier der Fall ist. Der Künstler verwertet das Erbe einer reichen Ideenwelt, die bis dahin schon vielfach zur Darstellung gekommen war. Die Predigt der Zeit und das geistliche Schauspiel trugen das Ihrige dazu bei, diese Ideenwelt dem Volke verständlich zu machen. Als lebendiger Reflex, den diese wirksamen Mittel der Volksunterweisung selbst an dem von einem Kulturzentrum entlegenen Orte in der bildenden Kunst hinterlassen haben, sind die Bildwerke von Schöngrabern von hohem Interesse.

Die Art, wie der Bildhauer an den Wänden der beiden Geschosse der Chornische die Plastiken in die Höhe rückt, wie er sie den Fensterrundungen anschmiegt und dergleichen, mag unmotiviert erscheinen. Andrerseits muß aber auch anerkannt werden, wie feinfühlig er in den oberen Wandflächen die einzelnen Szenen durch dazwischen gestellte Säulen, jetzt zum Teil abgefallen, architektonisch abgrenzt und einfaßt.

Ein Problem für sich wäre es, der Entwicklungsgeschichte dieser Plastiken nach ihrer formalen Seite nachzugehen. Als nächster Ausgangspunkt für die Untersuchung würde sich Wien darbieten. Allein hier hat die Folgezeit das sachdienliche Vergleichsmaterial fast gänzlich zerstört. Am meisten ist zu bedauern, daß die alte Schottenkirche und ihr Schmuck dem Untergange anheimfiel. Deshalb werden die Beziehungen der Skulpturen weiter hergeholt werden müssen, aus dem Süden und aus dem Westen und, wenn aus dem Westen, so aus Bayern.

[1]) J. R. Rahn, Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878, Taf. XVII.

[2]) Zwei von den Stäben sind oben durch Krücken abgeschlossen und erinnern daran, daß Krückenstäbe in manchen Ordensgemeinschaften eine gewisse Rolle spielten. Bei dem dritten Apostel fehlt die Krücke. Das Attribut schließt in eine Art Knauf. Sollte es ein Schwert sein, so wäre die Figur als hl. Paulus anzusprechen. In der Tat verrät der Kopf Verwandtschaft mit dem herkömmlichen Paulustypus.

[3]) Vgl. W. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik, Berlin 1885, 38; F. X. Kraus, a. a. O. II, 1, 220.

LIONARDO

I

Solch übermäßig Wünschen hegte er,
So unerhört war alles, das er wagte,
Mit solchem Siegergriff riß er die Welt
Ans starke Herz, daß Gott der Herr versagte
Dem Werk die Dauer. Bis zum Himmel ragte
Der kühne Mut ihm und des Könnens Macht,
Doch seine Farben sanken müd in Nacht,
Doch seine Bilder fielen von den Wänden
Und starben in des Krieges Feuerbränden.
Der Wurm zerfraß das heil'ge Pergament,
Drauf seines Daseins stolz Bekenntnis brennt
Und seine Köpfe, seine wundervollen,
Sind in der Zeiten schwerer Flut verschollen.

II

Durch graue Schleier nur und ganz von fern,
Erschau'n wir seiner Werke Lieblichkeit,
Verlodert ist der Farben große Glut,
Der heil'gen Linien zarte Innigkeit.

Ihm nur allein gab Gott einst die Vision,
Ihm nur allein des Himmels goldnen Traum.
Vor unsren Sucheraugen werden sie
Zerfloßner Nebel und zergangner Schaum.

M. Herbert

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für ein Altargemälde in Freising-Neustift.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein zirka 6,90 m hohes und 3,40 m breites Altargemälde am Hochaltar der katholischen Pfarrkirche in Freising-Neustift wird

ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen:

1. Dem Gemälde ist als Thema die Himmelfahrt Mariens mit Apostelfiguren am offenen Grabe zugrunde zu legen.

2. Die Ausführung des Gemäldes ist in Ölfarben gedacht.

3. Die Kirchenverwaltung Freising-Neustift wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine photographische Ansicht des Innern der Kirche mit dem Hochaltar und eine Zeichnung des Bildrahmens mit eingeschriebenen Maßen zugehen lassen. Für die Komposition ist zu beachten, daß der Tabernakel zirka 2 m von dem Bilde entfernt ist und den unteren Rand des Bildes um zirka 1,50 m überragt. Es wird empfohlen, die Kirche zu besichtigen.

4. Für die Ausführung des Gemäldes steht aus staatlichem Kunstfonds eine Summe von 10000 M. zur Verfügung, über welche hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird.

5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben eine farbige Skizze im Maßstabe 1:5 einzusenden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers enthaltender, verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 1. November 1911, abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Akademieprofessor Hugo Freiherr von Habermann, Direktor der Hofgemäldesammlung Professor August Holmberg, Konservator Professor Hans Haggenmiller, Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt — sämtliche in München — und aus dem von der Kirchenverwaltung Freising-Neustift bestimmten Mitgliede Pfarrer Joseph Kauth in Freising. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl, Hofoberbaurat Eugen Drollinger; beide in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten.

7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 800 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen.

8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der treffenden Entwürfe von dem Wettbewerb zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht.

9. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen.

10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten herbeiführen. Dasselbe ist insbesondere auch berechtigt, an dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwurfe Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen.

11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für ein Deckengemälde im Schiffe der neuen katholischen Pfarrkirche in Milbertshofen

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Deckengemälde im Schiffe der neuen katholischen Pfarrkirche in Milbertshofen wird ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen:

1. Dem Gemälde ist als Thema eine Begebenheit aus der Legende des hl. Georg zugrunde zu legen. Komposition und Farbengebung sollten tunlichst dem Charakter der Kirche angepaßt werden.

2. Die Ausführung des Gemäldes ist in Freskotechnik gedacht.

3. Die Kirchenverwaltung Milbertshofen wird jedem Bewerber auf Ansuchen zugehen lassen: a) eine Lichtpause des Längsschnittes durch die Kirche, aus welchem deren Architektur und die in Aussicht genommene farbige Behandlung der Wände der Kirche zu entnehmen ist; b) eine zeichnerische Aufnahme der Decke, aus welcher Form und Maße der für das Deckengemälde bestimmten Fläche ersichtlich sind. Die größte Länge des Deckengemäldes wird zirka 12,40 m, die größte Breite zirka 7,50 m betragen. Es wird empfohlen, die Kirche zu besichtigen.

4. Für die Herstellung des Deckengemäldes steht aus dem staatlichen Kunstfonds eine Summe von 10000 M. zur Verfügung, über welche hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. Für die nötigen Gerüste, für Mörtel und Maurerbeihilfe wird die Kirchenverwaltung Milbertshofen auf Rechnung der Kirchenstiftung sorgen.

5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben eine farbige Skizze im Maßstabe 1:10 einzusenden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 1. November 1911, abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

6. Das Preisgericht besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Akademieprofessor Hugo Freiherr von Habermann, Direktor der Hofgemäldesammlung Professor August Holmberg, Konservator Professor Hans Haggenmiller, Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt — sämtlich in München — und aus dem von der Kirchenverwaltung Milbertshofen bestimmten Mitgliede Architekten Otho Orlando Kurz in München. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl, Hofoberbaurat Eugen Drollinger, beide in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten.

Die übrigen Bestimmungen decken sich genau mit den nebenanstehenden Nr. 7—11 des Ausschreibens für Neustift. Vgl. auch Seite 2 des Umschlags.

Joz. Janssens

Ges. f. christl. Kunst M.

Deine Seele wird ein Schwert durchdringen.

MAXIMILIAN DASIO
MODELL AUS BUCHSBAUMHOLZ ZUR MEDAILLE DES HL. MARTIN
Originalgröße. Text S. 326

MAXIMILIAN DASIO

Ein wahrer Medailleur-Name, selbst geprägt für den Ruhm, wie eine Medaille. Gewisse Namen sind ein Schicksal. Dieser ist beinahe ein Porträt und Honoré de Balzac, der französische Romanschriftsteller, dem zeitlebens die Physiognomie gewisser Familiennamen nachging, hätte hier sicher kühn vom Namen auf die Persönlichkeit geschlossen.

Maximilian Dasio, geboren zu München am 28. Februar 1865, ist ein sehr vielseitiger Künstler und seit 1. Januar 1909 überdies Regierungsrat im Ministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. Seine Abstammung geht ohne Zweifel auf eine Familie italienischen Ursprungs zurück. Von dort ererbte er das klassische Ideal, das sich in seiner Kunst stets verriet und ihn auch in den Amtsgeschäften, die ihm weniger Zeit für die künstlerische Tätigkeit lassen, begleiten dürfte. Seine Naturanlage wies ihn auf die edle Strenge der Antike und auf die Vornehmheit der Renaissance; seine Erziehung machte ihn mit der Gedankenwelt der Alten vertraut. Die hiedurch bedingte Geistesrichtung fand eine entsprechende Förderung in den künstlerischen Neigungen jener Zeit, in welche die empfänglichste Periode seiner Jugend fiel. In der Malerei predigte Lenbach in Wort und Tat die Vorzüge der Renaissancemeister und sein Freund Gabriel von Seidl wandelte in der Architektur die gleichen Pfade. Dem regen Zusammenwirken beider entsprang das prunkvolle Münchener Künstlerhaus und die vornehme Villa Lenbach. Auch Stuck ging auf die Kunst der Alten zurück, die er übrigens stärker als andere mit modernen Empfindungen durchsetzte; ähnlich Max Klinger. In der Mitte zwischen der, ich möchte sagen mehr akademischen und der keck modernen Anlehnung an die geläuterte Form der Alten steht Maximilian Dasio, in dessen Empfinden, man muß das stark betonen, das deutsche Gemüt mächtig lebt, was sich namentlich in vielen Zeichnungen verrät. Man denke z. B. an die Zeichnungen, mit denen Dasio Otto Ernsts humoristische Plaudereien »Vom geruhigen Leben« schmückte; sie sind antik und gleichwohl echt deutsch, ja münchnerisch, angefangen vom Titelbild mit den zwei Kindern, die mit einer olympischen Maske spielen, bis zur Schlußvignette einer Katze, die eine Sanduhr beschleicht. In den modernen Gedanken und Darstellungen lebt antikes Stilgefühl. Dieses Stilgefühl, das etwas ganz anderes ist als Stilnachahmung, zeichnet den Künstler aus und verläßt ihn nie; am stärksten macht es sich

MAXIMILIAN DASIO HL. MARGARETHA

Ölgemälde. Text S. 323

in den Zeichnungen und plastischen Arbeiten geltend. Überhaupt ist er mehr Zeichner als Kolorist.

Von Kindheit auf durch das Stadtleben mannigfaltig angeregt, versuchte sich Maximilian Dasio in den Mußestunden, die ihm das Realgymnnasium ließ, in verschiedenen Handwerken. Er schreinerte, schmiedete, trieb Schlosserei. In Schleißheim nächst München lernte er später ziselieren. An die Akademie der bildenden Künste trat er im Jahre 1884 sogleich nach Absolvierung des Realgymnasiums über. Dort studierte er unter Herterich und später in der Malschule und Komponierklasse von Wilhelm von Diez. Die Jahre 1894 bis 1896 waren vornehmlich der Griffelkunst gewidmet. Von 1896—1900 war der Künstler als Lehrer an der Damenmalschule tätig und 1900 wurde ihm eine Professur an der Kgl. Kunstgewerbeschule in München übertragen. 1903 ist Dasio hauptsächlich Illustrator. Jetzt widmet er seit Jahren der Medaillenkunst sein volles Interesse und in diesem Gebiete ist er am meisten er selbst geworden.

Bei den Buchillustrationen zu »Aus Muckimacks Reich« von G. Falke ist die Einkleidung meist mittelalterlich, aber die Empfindung ist ganz selbständig. Der Künstler bescheidet sich mit der reinen Umrißlinie ohne Modellierung. Das weiße Blatt ist mit eleganten Zügen geschmückt, dabei überrascht das sprühende Leben und der liebenswürdige Humor der Personen sowie mehrfach die geistreiche Zerlegung der Szenen in je zwei Bilder. Wie köstlich und märchenartig mutet das Blatt mit dem Zauberer an, »der schon über tausend Jahre alt war«, er sitzt unter einer romanischen Wandelhalle, die an der rechten Ecke mit einem Pferdekopf geschmückt ist, und liest mit komisch wichtiger Miene in einem alten Riesenfolianten. Echt deutsch ist die zärtliche Naturliebe, die mit Wohlgefallen bei den aus dem Felsen sickernden Wassertropfen verweilt, welche in einem Krüglein aufgefangen werden, jenes Zartgefühl, das sich an den Blumentöpfen vor der Mauer erfreut, an der Eule auf der Schulter des Alten und an der weiten Landschaft tief unten im Tal, wo ein Fluß dahingleitet. Diese verschiedenen Teile des Bildes sind aber streng abgewogen und fast mit architektonischer Klarheit zusammengehalten.

Dieselben Vorzüge besitzen die Zeichnungen zur Hoffmannschen Fibel (Abb. S. 329) und für die Fibel Hollkamm. Es sind echte Illustrationen für Kinder, dem Auge leicht verständlich, für den Geist anregend und künstlerisch ausgereift, voll Munterkeit und am rechten Platz nicht ohne Schalkhaftigkeit. Man meint, die Linien wären nur hingeschrieben, doch um eine so überzeugende Sicherheit entwickeln zu können, war eine gewaltige Summe ernsten Studiums nötig. Neben dem Gemälde »Der verlorene Sohn«, den Medaillen und einigen Radierungen sind die Zeichnungen nach meinem Dafürhalten das Beste, was Dasio schuf. Akte, wie der schlanke, starke Jüngling mit dem Hut, der aufrecht stehend ein Schwert aus der Scheide zieht, wie das kleine Mädchen zu Pferd am Brunnenrand, die Zeichnung für die Radierung der Danaiden; ich ziehe sie solchen Kompositionen weit vor, die mehr genannt werden und in

MAXIMILIAN DASIO — RAST AUF DER FLUCHT

Ölgemälde. Text S. 324

denen Dasio ein wirksames Helldunkel zu Hilfe nahm: Minos, Rhadamanthys und Aiakos, oder Teiresias inmitten einer Gruppe, welche die Vorzeichen prüft, oder den Druiden in einer rheinischen Felsenlandschaft, oder endlich den Kohlezeichnungen.

Gehen wir auf seine Malerei und besonders seine religiösen Kompositionen über. Diese haben mit Hans Thoma und Klinger die schönen italienischen Landschaften gemein, nach denen die deutsche Kunst immer eine Art Heimweh hatte und für welche Böcklin ein bahnbrechendes Beispiel geboten. An den Meister von S. Domenico gemahnt auch die moderne Unbefangenheit, mit welcher die Phantasie Dasios die Legende oder biblische Begebenheiten zum Bild gestaltet. So bei dem Gemälde der hl. Margaretha (Abb. S. 322). Die Jungfrau steht nachdenklich und ergeben in dem festgeschlossenen Kreis, den des Drachen schimmernder Rücken um sie bildet, inmitten einer schönen Landschaft von florentinischem Charakter. Diese Terrassen, geradlinigen Mauern und ernsten Zypressen oben auf dem Hügel, haben sie nicht Verwandtschaft mit Fiesole? Und dieses feine blühende Mädchen mit dem Blütenkranz auf dem Haupte könnte wohl ein zeitgenössisches Porträt sein, wenn es nicht durch die Palme als Märtyrin gekennzeichnet wäre und wenn nicht die Poesie des Gesamteindrucks und die schlicht edle Auffassung das Bild zu einem Loblied auf die Jungfräulichkeit erhöbe.

So ganz anders war das Problem zu lösen, das sich Dasio bei der Kohlezeichnung der Judith stellte (Abb. S. 328). Andere vor ihm begnügten sich mit einer Illustrierung der äußerlichen Vorgänge bei dem Befreiungswerk der israelitischen Heldin; wieder anderen diente diese außerordentliche Frau nur als Vorwand zur Darstellung einer interessanten weiblichen Schönheit mit theatralischem Aufputz. Dasio zeigt uns eine Judith, die in fast unheimlich heroischer Haltung nach der Rückkehr vom Lager des Holofernes vor dem Tore der Stadt Bethulia sitzt, während ihre

Dienerin zum Torwächter hinaufruft, daß er öffnen solle. Obwohl das Außerordentliche der Situation sich auch an letzterer widerspiegelt, so besteht doch ein himmelweiter Unterschied im Charakter beider Frauen. Was geht nicht alles in diesem Haupte der Heldin vor? Welche Empfindungen lagern über dem Antlitz und wühlen in dem schönen Körper! Ein schweres psychologisches Problem rollt der Künstler auf und er schlägt ganz moderne Töne an. (Buch Judith, Kap. 13.)

Mit der Erzählung im 1. Buch Samuels, Kap. 28, über die Wahrsagerin von Endor beschäftigte sich Dasio in zwei Bildern. Einmal leitet ihn wesentlich ein malerisches Interesse und er zeigt in kühnem Pinselstrich, wie das Weib beim Anblick des in ein Leichentuch gehüllten Geistes Samuels laut aufschreit, während Saul im Hintergrund kaum sichtbar ist (Abb. unten). Das andere Gemälde schildert, wie Saul spät abends ganz gebrochen von der Wahrsagerin durch eine unheimlich düster gestimmte Landschaft zurückreitet.

Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig, hier die Bemerkung einzuflechten, daß der moderne Künstler sich den unzähligen und vielgestaltigen Einflüssen nicht verschließen kann und darf, die von der zeitgenössischen Literatur und Musik auf die bildende Kunst herüberströmen. Und so wäre es für Dasio kein Vorwurf, wenn ihn etwa zu dem Gemälde der Erscheinung des verstorbenen Samuel Wagnersche Geisterbeschwörungen veranlaßt hätten; denn sein Bild ist etwas ganz Selbständiges und nicht eine kraftlose Illustration einer Theaterszene. Man muß sich überhaupt hüten, bei den nützlichen und zum Fortschritt notwendigen Beziehungen der schaffenden Geister untereinander gleich an Abhängigkeiten und Nachahmung zu denken. Für keinen Künstler sollen die Zeitgenossen vergeblich schaffen, für keinen dürfen die Meister der Vergangenheit umsonst gelebt haben. So wolle man es verstehen, wenn wir gelegentlich auf Beziehungen Dasios zu zeitgenössischen oder älteren Künstlern hindeuten.

Die Rast der hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten (Abb. S. 323) wird in Dasios Phantasie ähnlich wie mehrmals bei Hans Thoma zu einer köstlichen Idylle. Maria und Joseph ruhen in einem einladenden stillen Winkel aus. Im Angesicht des Gotteskindes haben sie alles Leid der Verfolgung vergessen, und siehe da, bald stellen sich liebliche Gespielen ein, die sich halb scheu, halb vorwitzig reizvoll um die hl. Familie gruppieren, deren armselige Habe links vor der Gruppe nichts von ihrer inneren Würde und dem Reichtum ihres Herzensglückes nimmt. Bei der Zusammenstellung der landschaftlichen Umgebung leitete den Künstler die gewollte poetische Stimmung, die sich nicht ängstlich an naturwissenschaftliche Erwägungen klammert: Wald und Felsen, Sumpf und Moor, Flieder und Seerosen, Löwenzahn und Huflattich bilden die Umrahmung einer überirdisch lieblichen Glücksszene.

Zwei gleichzeitige Lösungen des Themas: »Maria, die Helferin der Christen«, die S. 326 und 327 abgebildet sind, wurden durch einen Wettbewerb für ein Altarbild der Wallfahrtkirche Dettelbach veranlaßt. Sie mögen den einen Kunstfreund an venezianische Kompositionen, den anderen an Nachfolger der Franzosen Bouguereau und Hébert erinnern. Da entdeckt man bei dem ersteren Bild das auch noch im 16. Jahrhundert aus der alten Kunst

MAXIMILIAN DASIO DIE WAHRSAGERIN VON ENDOR
Ölgemälde. Text oben

MAXIMILIAN DASIO VOTIVBILD

Die Eltern des Künstlers. Ölgemälde. Text S. 325

herübergenommene Motiv der symmetrischen Gruppierung um einen streng betonten Mittelpunkt, hier wie oft die Madonna auf dem Thron; bei dem zweiten aber das aus der unsymmetrischen Kompositionsweise der späteren Renaissance entstandene Barockmotiv der S-Linie, wie es sich beispielsweise bei Tiepolo findet.

In diese Gruppe gehört das hochedle Votivbild, auf dem der Künstler in kindlicher Pietät seine Eltern vor der Madonna und dem Christkind verewigt (Abb. S. 325). Hier sieht Dasio von einer symmetrischen Anordnung der Figuren ab, obwohl die Madonna in die Mitte gerückt ist und der schön gegliederte Aufbau der Komposition auf das feierliche und vornehme Prinzip der Symmetrie nicht verzichtet. An Stelle der figürlichen Symmetrie führt der Künstler in dem Ausblick auf eine ernstgestimmte Landschaft auf der rechten Bildseite ein echt malerisches Motiv ein.

Ganz besonders schätze ich unter den religiösen Gemälden Dasios eines: »Den verlorenen Sohn« (Abb. s. Sonderbeilage nach S. 328), ein Bild, das eine Mittelstufe zwischen seinen heiligen und weltlichen Darstellungen bildet. HansThoma hat dieses Thema mehrfach behandelt, stets mit einem lyrisch-elegischen Grundton, während der Auffassung Dasios etwas Starkes, Herbes, Großes anhaftet, insbesondere eine schöne, vornehme, monumentale Linie und auch in der Landschaft ein ergreifend düsterer Ernst. Welch ein Gegensatz zwischen der satten Zufriedenheit der Schweine unten einerseits und dem unaussprechlichen Weh des Jünglings und der rührenden Teilnahme des Hundes anderseits!

Die Bilder weltlichen Inhaltes sind zahlreich. Ich kenne einige Aquarelle von Dasio, schlichte Reiseeindrücke, die entzückend sind, entstanden in Minuten der Begeisterung.

MAXIMILIAN DASIO DIE HELFERIN DER CHRISTEN
Ölgemälde. Text S. 324

Rückhaltlos aber hat uns der Künstler bei seinen plastischen Arbeiten auf seiner Seite. Als Maximilian Dasio Medailleur wurde und die ersten Ergebnisse seiner neuen Tätigkeit zeigte, mochte mancher sich auf ein modernes Schaffen im Sinn eines Scharff in Wien oder der Pariser Chapu, Daniel Dupuis oder Roty gefaßt machen. Doch Dasio fand sein Ideal nicht in der weich malerischen Behandlung der Medaille, sondern in seinen Augen ist die herbe, kraftvolle und plastische Modellierung und die Technik der großen italienischen und deutschen Medailleure dem Material angemessener. Ganz begreiflich bei seinem ausgeprägten Sinne für die technischen Seiten der Kunst, seinem Hang zum zeichnerischen Stil und seinem, man möchte fast sagen, architektonischen Empfinden. Dasio lehnt denn auch folgerichtig jenes Verfahren ab, bei dem der Medaillenkünstler ein ziemlich großes Gipsmodell liefert, dessen Zurückführung auf den kleinen Umfang der beabsichtigten Medaille die mechanisch arbeitende moderne Reduktionsmaschine besorgt. Er zieht die Herstellung des Modells durch die Hand des Künsters in der Originalgröße vor, sei es, daß das Relief erhaben (positiv) in Buchsholz geschnitten wird, wie die Abbildungen S. 321 und 334 unten zeigen, oder daß der Medailleur eine negative Darstellung in eine Gipsplatte oder gleich in Metall eingräbt. Durch das Schneiden in hartem Material erhalten schon die Modelle jenen frischen, glaubwürdigen Charakter, der an den Prägungen so wohl tut. So kommt es, daß nicht wenige seiner Medaillen sich den besten Erzeugnissen der altitalienischen Medaillenkunst an die Seite stellen lassen, ohne die Originalität und den Odem modernen Fühlens einzubüßen. Die von gesunden Anschauungen gestützte Auffassung von dem besten technischen Verfahren für die Medaille veranlaßt den Künstler, auf das Wesentliche auszugehen und auf eine elegante Durchführung von Details weniger Gewicht zu legen. Namentlich aber führt sie zu einer wirksamen Verteilung der Darstellung auf der kleinen Fläche, die zu Gebote steht. Letzterer Vorzug zeichnet Dasios Medaillen hervorragend aus. Bald stark sichtbar, bald mehr verschleiert, findet sich bei allen seinen Medaillen eine Linie, die uns verrät, wie sie beim Betrachten zu halten sind. Keine Stelle zeigt eine tote Fläche, keine weist reliefwidrige Häufungen oder Verkürzungen oder malerische Verlegenheitsmotive auf. Bei den Porträts, z. B. jener herrlichen Medaille seines Vaters, geht Dasio auf eine frische Erfassung des Charakteristischen aus. Die Idealfiguren und Allegorien sind von abgeklärter Form, aber voll Frische

und unmittelbaren Lebens, Kinder der Gegenwart, ob sie nun ins vornehme Gewand der Römer oder schlanker Griechinnen gehüllt sind oder ein altflorentiner oder Phantasiekleid tragen.

Gelegentlich schuf Dasio auch reizende Nippfiguren und mehrfach kleinere Devotionsmedaillen, von denen mehrere teils in dieser Zeitschrift, teils im »Pionier« schon früher abgebildet wurden. An verschiedenen Wettbewerben hat er mit vielem Erfolg teilgenommen. Bayern besitzt an ihm einen verdienstvollen Medailleur und ich begreife es, daß man ihn für alle in seine Kunst einschlägigen Arbeiten in Anspruch nimmt. Es wird nicht ausbleiben, daß sein im Grunde modernes Fühlen sich mehr und mehr auch noch in den Formen ausprägt, die er zu Trägern desselben wählt. William Ritter

MAXIMILIAN DASIO — DIE HELFERIN DER CHRISTEN

Ölgemälde. Text S. 324

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG 1911 UND DIE II. DEUTSCHE JURYFREIE AUSSTELLUNG

Von FRANZ WOLTER

Immer mehr versucht die ungeheure Produktion von Kunstwerken die kunstfreundliche Menschheit zu beglücken. Neben der Secession haben wir den Riesen-Glaspalast mit seinen vielen Gruppen, zu denen heuer wieder durch Spaltung der Luitpoldgruppe eine neue hinzugetreten ist, »Der Bund«; dann den Deutschen Künstlerverband »Die Juryfreien«, welche durch das Entgegenkommen des Magistrats die Säle auf der Theresienhöhe zur Verfügung erhielten, in denen im vorigen Jahre die mohammedanische Ausstellung Schätze von unermeßlichem Werte vereinigte. Mit großem Aufwand von Opfern und Kraft haben es die Jungen diesmal verstanden, den sonst etwas frostigen und kalten Räumen Leben abzugewinnen. Eine starke Farbenfreudigkeit zieht durch die großen und kleinen Säle. Weit schwerer als die offiziellen Gruppen mit dem alten Jurysystem haben die Neueren zu kämpfen, wenn sie den sich mit beharrlicher »Bosheit« einstellenden Ballast so verstecken wollen, daß er nicht in die Augen springt. Tatsächlich ist die gefährliche Klippe glücklich umschifft worden, und wenn dennoch hier und dort das stark wuchernde Unkraut von direkt Unzulänglichem, ja Schlechtem, das Gute zu unterdrücken versucht, so freut man sich doppelt, wenn kleinere und größere Perlen hervorschimmern, die von einem neuen, frisch pulsierenden Leben Zeugnis ablegen. Wer in dem Wechsel aller Dinge den Fortschritt sehen kann, wird diese Änderung als eine naturgemäße Erscheinung begrüßen. Stets werden neue Wege zu alten Zielen gesucht und daß wir diesen neuen Bestrebungen unsere Aufmerksamkeit zollen, ist nicht mehr wie gerecht. Wir verlangen heute mehr denn je, der Künstler solle zur Persönlichkeit herauswachsen, daß er nur das schildere, was ihn in seiner Seele bedrängt, daß er ohne Rücksicht auf Richtertum und Wohlwollen, ohne Angst vor dem Widerspruch seiner Kollegen die Welt seiner Erlebnisse uns mitteile, wenn dieselbe auch noch so klein und unscheinbar dünken sollte. Solche frisch sich versuchende Kräfte finden wir bei der »Jurylosen« allenthalben, nur macht es eine besondere Mühe, sie aus den fast ein und einhalbtausend Werken herauszufinden. Wir müssen uns daher auf das beschränken, was in den Vordergrund tritt, wenngleich nicht zu verhehlen ist, daß auch

in entlegenen stillen Kabinetten manch achtunggebietendes Kunstwerk umgangen werden muß.

Der Führer der »Jurylosen«, Max Feldbauer, fällt nicht so sehr durch sein flottes Tänzerinnenbild in flüssiger, weicher Malerei auf, als durch den langen Kometenschweif von malenden Schülerinnen, die den brillanten Techniker und feinen Farbensynthetiker mit mehr oder weniger Geschmack nachzuahmen trachten. Wie Feldbauers Art als Grundlage des Schaffens gewählt wird, so auch die vielen anderen, als »Namen« bekannten Maler wie W. Trübner, R. Sieck, Ch. Palmié usw. Letzterer hat sich, wie wir dies schon vom Kunstverein wissen, dem französischen Pointillistenstil ganz ergeben. Namen von gutem Klang, denen wir sonst schon in den offiziellen Ausstellungen begegneten, sind L. Pelling-Hall, Ed. Perkuhn, Erw. Riefstahl, ferner Felix Borchardt, Karl Spilling und Joh. Martini, als dessen beste Leistung das lichtumflutete Bildnis des Generals Höhn zu nennen ist. Paul Kämmerers intim durchgeführte Landschaften mit meist figürlichen Motiven sind uns vom Kunstverein her in guter Erinnerung, sowie die trefflichen Landschaften von Ad. Glatte, Fr. Rich. Hartmann, H. Hoffs und H. Hooges.

Hugo Schimmel, der zweite Vorsitzende, hat bedeutende Fortschritte gegen voriges Jahr zu verzeichnen. Seine Bilder haben ein vornehmes, prächtiges Kolorit, das alle Schwärze meidet. In der Nähe hängen die im frischen Grün der Natur beobachteten Akte von Ed. Staudinger, während in stilistischer Art, streng zeichnerisch, die Werke Otto Steins behandelt sind. Hermann Frobenius zeigt sich hier als ernsten Vertreter dieser mehr das Formale betonenden Richtung in dem originell komponierten Heiligenbilde, ebenso M. Wislicenius, von dem zwei edel aufgefaßte Frauengestalten ausgestellt sind. Vertreten mit diesen J. Hegenbarth-Elbleiten, Herm. Behmer, Ernst Dargen die ältere Strömung, wozu auch noch die altbewährte Kunst von Markus Grönvold zu rechnen ist, so eilen wieder andere ganz neuen Problemen zu: Julius Carben, Gerd Carré, Al. Detro, vor allem aber Reinh. Junghans, dessen Bildnis eines jungen Mannes und Stilleben zu dem Besten der Ausstellung gehören. In gleicher Qualität reihen sich die virtuosen Aquarelle des bekannten Meisters auf diesem Gebiete, Max E. Giese an; wie jedoch dieser auch die Öltechnik beherrscht, zeigt die wundervolle Winterlandschaft, die ein uraltes Kirchlein an der Würm darstellt, das zum Gegenstande eines tiefernsten Stimmungsgehaltes geworden ist. Wenig schließt sich diesem großartigen Werk an, das jede noch so jurystrenge Ausstellung zieren würde, und kommen wir hier zu dem Punkte, wo die »Juryfreie« gleichsam gleitet in die Ehrensäle des Glaspalastes.

Hier hat sich seit dem letzten Jahre kaum eine Neuerung vollzogen. Wir beschreiten die altgewohnten Räume, um fast genau an denselben Plätzen die bekannten Namen zu finden. Im Vestibül hat man auf die Plastik verzichtet, um größere Ruhe zu erzielen. Das Hauptaugenmerk richtet sich auf den großen Saal, der zu Ehren des 90. Geburtstages Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten derart arrangiert wurde, daß die Aufstellung gewissermaßen als künstlerischer Huldigungsakt zu betrachten ist. Alles das, was in engerer Beziehung zum hohen Herrn auf dem Gebiete der Malerei und Plastik steht und innerhalb eines Jahrhunderts geschaffen wurde, entrollt sich mehr oder weniger als ein getreues Bild einer Hofkunst, die zugleich auch darlegt, daß das Fürstenhaus der Wittelsbacher eine wahre und echte Kunstpflege auszeichnet. Künstlerisch wertvoll ist fast alles und selbst ältere Porträts vergangener Jahrzehnte, aus einer Zeit des Kunstniederganges, können uns heute erzählen von einem heißen und ehrlichen Streben. Am höchsten stehen die Bildnisse, die Franz v. Lenbach geschaffen; sie fallen direkt als Meisterwerke aus dem Gesamtbilde heraus. Die Bilder haben an Ton und Farbe kaum eingebüßt; je größer die Distanz wird zwischen ihm und unserer Zeit, um so besser verstehen wir die tiefe Charakteristik seiner Menschendarstellung zu würdigen. Die Einzelbildnisse des Regenten, der Prinzen Ludwig und Leopold sind Glanzleistungen. Daneben sehen wir ein repräsentatives Bildnis des Regenten von Fr. Aug. v. Kaulbach, ein anderes in Jägertracht von F. v. Defregger, weitere Porträts des Prinzen Rupprecht von Karl Blos und frühere Stücke der Maler Jos. Stieler, Albr. Adam, Rietschel, E. Zimmermann, Heinrich Lang usw.

MAXIMILIAN DASIO JUDITH

Zeichnung. Text S. 323

Die Bildhauerei ist besonders vertreten durch W. Ruemann, Hildebrand und Fritz v. Miller, welcher ein dekoratives Prunkstück geschaffen hat, eine Diana auf weißem Hirsch, die über ein Gebirge von köstlich grünblauem Gestein hinwegsetzt. Feierlich und festlich wirkt so die ganze Anordnung, würdig der Person und der ihr zugedachten Ehrung.

Vier bedeutende Nachlaßausstellungen legen uns den außerordentlichen Wert Altmünchener Kunst nahe, die wir jedesmal wieder höher schätzen werden, wenn der eine oder andere jener Tüchtigen mit dem Lebenswerke vor uns tritt. Im kleinen Raume, den sonst die Bildnisse Fr. Aug. von Kaulbach zum Entzücken seiner Bewunderer zieren, kommen nun die Bildnisse und Studien zur Geltung, welche der verstorbene Aloys Erdtelt schuf. Die Kunst dieses Malers, so sehr wir sie bewundern ob ihrer Zeichnung und Feinheit der Malerei, ist erlernbar. Sie ist das

Gesellschaft für christl. Kunst

Maximilian Dasio

Der verlorene Sohn

MAXIMILIAN DASIO
AUS DER HOFFMANNSCHEN FIBEL ZUM BUCHSTABEN CH
Text S. 322

Ergebnis einer emsigen Naturbeobachtung, die nichts weiter will, als in größter Ehrlichkeit und Sachlichkeit die Natur wiederzugeben. Je weiter Erdtelt kam, desto ängstlicher hing er an seinem Vorbild und die Malerei wurde dadurch unfrei, die Farbe zäh und etwas trocken, das Ganze unplastisch. Der freie Schwung von Auffassung und leichter, lockerer Technik ist nur in seinen früheren Werken vorhanden, wie dies in dem Bildnisse des Malers Becker-Gundahl und anderer zum glanzvollsten Ausdruck kam und in denen wir den verstorbenen Meister als einen ganz Großen uneingeschränkt bewundern können.

Ludwig Willroider gehört ebenfalls mit zu den Besten, welche die Genossenschaft unter ihre Mitglieder zählen durfte. Mag die Landschaftsmalerei heute über Willroider hinaus einen Fortschritt in Bezug auf Klarheit und Helligkeit der Farben errungen haben, unser Münchener Meister hat dafür anderes Wertvolles eingesetzt. Überblickt man die große Anzahl seiner Ölbilder, Zeichnungen und Studien, so spricht überall ein Geist, der in und mit der Natur zu komponieren verstand. Der Ausschnitt aus der Landschaft allein galt ihm wenig. Er wollte dem Bilde einen festen organischen Halt geben. Dazu kam noch, daß er es so recht verstand, das Geheimnisvolle, Ernste, Melancholische, das, was schließlich keinem echten deutschen Bilde fehlen darf, in seine gleichsam architektonisch gegliederten Werke hineinzutragen. Manche Bilder, wie das einsame Gebirgstal oder ein waldbedeckter Hang mit schweren Wolken, fesseln durch das unheimlich Düstere und Schaurige. Wer sich in die umfangreiche Menge seiner Studien eingehender vertieft, wird den tiefen Gehalt Willroiderscher Kunst über vieles setzen, was uns heute an Landschaftsmalerei nur blendet als ein prasselndes, rasch verglimmendes Feuerwerk. — Ebenfalls der alten Schule entstammte der Bildnismaler Franz Pernat, dessen in den letzten Jahren entstandene Porträts kaum mehr die Vorteile der Diezschen Lehren erkennen lassen. Was Pernat in jungen Jahren gekonnt, zeigt sich in ganz hervorragenden Studien, von denen der Versuch zu einem Hamlet-Bilde vielleicht der geringste ist, aber dennoch zeigt, wie gediegen und ernst das Erlernen der malerischen Formensprache in jener Zeit gehandhabt wurde. Eleganter sind dann die späteren Bildnisse, unter denen sich auch repräsentative gesellten, wie das umfangreiche Porträt des Prinzregenten in Ordenstracht. Eine plastische Arbeit, die Büste Lenbachs darstellend, zeigt, wohin der Maler der Bildnisse hinzielte. Die körperliche Modellierung des Bildnisses in der Malerei war seine Stärke.

In unmittelbarer Nähe wurde der künstlerische Nachlaß von Christian Baer, ebenfalls ein Genossenschaftsmitglied, aufgestellt. Eine Sturm- und Drangperiode scheint dieser der Natur und der stillen Einsamkeit zugetane Künstler kaum gekannt zu haben. Das Reich seiner Malerei war nicht groß, aber innerhalb seines Gebietes fand er manch köstliches Motiv, manch reizenden malerischen Einfall, den ihm das Geschick auf der Fraueninsel, seinem eigentlichen Arbeitsgebiete, in die Hände spielte. Seine besten Werke sind jene breit und flott hingemalten Stilleben, namentlich Fische, die er mit virtuoser Geschicklichkeit und feiner Naturtreue verkörperte. Einzelne Interieurs und Freilichtstudien bezeugen ferner seine treffsichere Auffassung und Wiedergabe des Gesehenen, ohne Übertreibung und Manierismus.

Räumlich am ausgedehntesten wie stets, ist die Münchener Künstler-Genossenschaft, welche, trotzdem sie gewissermaßen weitere Gäste aus dem Reiche aufzunehmen verpflichtet ist, ihren eigenen Mitgliedern diesmal entgegenkam. Die Ausstellung hat dadurch nur gewonnen. Der Rückgang religiöser Kunstwerke jedoch ist sowohl hier, als in sämtlichen anderen Räumen zu beklagen, trotzdem heute so manch hervorragendes Kunstwerk auf diesem Gebiete entsteht. Die einzigen größeren bemerkenswerten Gemälde befinden sich in der »Bayern«-Gruppe und stammen von Fritz Kunz. Sein künstlerisch dekorativ wirkungsvollstes Gemälde ist die »Hl. Cäcilia«, ein Farbenakkord von starken blauen, gelben und hellgrünen Tönen. Die beabsichtigte Farbenfreudigkeit und heitere Frühlingsstimmung ist trefflich zum Ausdruck gekommen. In der Genossenschaft berührt diesmal das gelungene »Hängen« überaus angenehm, so daß selbst minderwertige Dinge, die ja überall vor-

MAXIMILIAN DASIO
AUS DER HOFFMANNSCHEN FIBEL
ZUM BUCHSTABEN J

MAXIMILIAN DASIO
MADONNA MIT KIND

MAXIMILIAN DASIO
HL. CHRISTOPHORUS

kommen, nicht so stark in den Vordergrund treten. — In den ersten Sälen begegnen uns meist die Vertreter älterer Kunstrichtung, über die so oft an dieser Stelle berichtet worden und heute kaum etwas Neues zu sagen ist. Walter Firle bringt neben dem famosen Bildnis Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold, eine stimmungsvolle und fein komponierte »Heilige Nacht«; F. von Defregger eine »Heimkehr von der Arbeit«; Franz Simm ein entzückendes Bildchen »Im Modemagazin«; Carl Seiler einen »Numismatiker« und »Münchhausen«; August Fink »Herbstnebel im Gebirg«; Carl Albrecht als einer der besten Stillebenmaler neben einem Interieur, das wundervolle grau in grau gemalte »Perlhuhn«; Otto Roloff schildert ein altes Ehepaar im kleinen Garten lustwandelnd, während der herbstliche Sonnenschein die stillen Winkel und das weite Gebäude außerhalb mit verklärendem Glanz überzieht. — Aug. Kühles, der visionäre Schilderer vergangenen kleinbürgerlichen Lebens, überrascht mit einem Triptychon, ferner einer alten Post mit originellen Typen und der Extrakutsche. Hans Petersen ist gut vertreten mit zwei Marinen und einer in tiefer Fernwirkung gehaltenen Schneeschmelze im Hochgebirge; W. Illner mit einem umfangreichen in den Einzelheiten studierten Dianabilde; Otto Strützel bringt mehrere Landschaften von bekannter Art, Gino Parin ein feines Stimmungsbild. F. Wirnhier, L. Blum, Alex. Fuks, K. Langhorst, Hel. von der Leyen, G. Papperitz, Wilh. Immenkamp haben Bildnisse, die über das Mittelmaß bedeutend hervorragen, eingeschickt. Von mehr dekorativer Art ist der große Isistempel auf Philae von Zeno Diemer, intimer altmeisterlicher die Stilleben von G. Kricheldorf, Hermann-Algäu, Carl Thoma Höfele und Georg Fischer-Elpons. Den altdeut-

MAXIMILIAN DASIO
BAYERN·UND PFALZ

MAXIMILIAN DASIO
DIE HL. COSMAS UND DAMIAN

MAXIMILIAN DASIO
DREIKÖNIGENMEDAILLE, VORDERSEITE

MAXIMILIAN DASIO
DREIKÖNIGENMEDAILLE, KEHRSEITE

schen Meistern hat sich mit vielem Geschick Theod. Winter angeschlossen, in seinem von naiver Schaffensfreude beseelten »Walther von der Vogelweide«. Unter den vielen trefflichen Landschaften, mit denen ja gerade unsere Epoche gesegnet ist, könnte manch hervorragendes Stück genannt werden; beschränken wir uns nur auf den Vorfrühling in den Bergen von Müller-Wischin, den sonnigen Wintertag von Rob. Curry, die Bilder von Clara Walther, E. Kubierschky, Ad. Fritz Baer, ihr Führer, bringt nach bewährtem Prinzip einen ernsten malerischen Bericht über Blutenburg, daneben ein noch wuchtigeres Stück »Vormärzlicher Tag an einem oberbayerischen See«. Temperamentvoll und kräftig im Aufbau zeigt Toni Elster das Können in den drei Bildern eines »Herbst«, »Vorfrühling« und »Waldmotiv«. Karl Leipold, dessen fesselnde Stimmungsgewalt schon bei Gelegenheit anderer Ausstellungen gekennzeichnet wurde, schließt sich hier gut

MAXIMILIAN DASIO
PRINZREGENTENMEDAILLE, VORDERSEITE

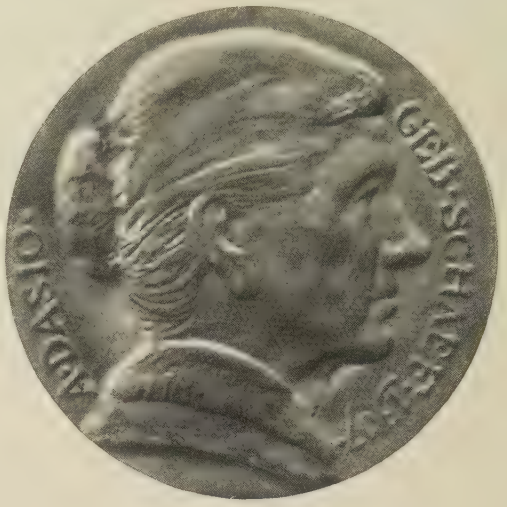
MAXIMILIAN DASIO
PRINZREGENTENMEDAILLE, KEHRSEITE

Bachmann, L. Bolgiano, F. Bayerlein, Hans Best, E. Bracht, Ed. Compton, J. v. Gietl, H. Klatt, O. Lynch of Town, A. Stagura, St. v. Strechine, H. Tilberg.

Die Luitpoldgruppe, welche einen Teil alter Kräfte neuerdings verlor, der sich unter dem Titel »Der Bund« frische Ausstellungsmöglichkeiten schuf, versuchte durch Werbung neuer Mannschaften ihr Schifflein flott zu erhalten. Auch in der Luitpoldgruppe ist das Wertvollste, was geboten wird, die Landschaft. an. Eine Winterlandschaft vereint mit Tierdarstellung, ein Rudel Jagdhunde, welche im Schnee verlorene Spur wittern, von Alfons Purtscher, darf mit zum Besten genannt werden. Hanns Hammers Aktstudie und Bildnisse, desgleichen von H. Brüne, Otto Bruenauer, Curt Rüger, Curt Ullrich, M. v. Brockhausen bedeuten eine weitere Auffrischung der Gruppe, bei der jetzt wieder Jul. Exter gelandet ist. Sein Triptychon »Jubilande«, der tote Christus von Engeln betrauert, wird wohl als Hauptstück betrachtet. Einer religiösen Inner-

lichkeit, Symbolik oder Ideenverkörperung steht dies Werk vollkommen fern, es will auch nur eine Symphonie in zarten, diesmal etwas süßlichen Farben darstellen, die allerdings, wie in der Art Exters liegt, eine Meisterschaft der technischen Fertigkeit in sich schließt. Als reifstes Werk solcher Auffassung der Fertigkeit des Könnens, in Beherrschung und Ausnützung malerischer Mittel, ist wohl der leuchtende Frauenleib auf gelbseidener Decke von Peter Kalmán zu betrachten.

Im »Bund« stoßen wir auf einen Teil des alten Stabes der vorher gezeichneten Gruppe. Ihr Führer W. Thor vereinigt eine außerordentliche Sicherheit der Zeichnung mit malerischer breitzügiger Kraft. Gewiß ähnlich und anmutsvoll zugleich ist das Bildnis eines jungen Mädchens. Überhaupt Gediegenheit, ohne in Extreme zu geraten, treffen wir hier am ersten an, wir sehen durchwegs tüchtige Leistungen. Das große, sonderbare Bild »Die Stunde«, ein mystisches, dahin sausendes Weib, ist schwer verständlich. Von Thor viel gelernt hat Anton Gregoritsch; dies zeigt sich in den verschiedenen Porträts; zumal ist dasjenige des Malers Ludwig Willroider gut gelungen. Von bekannter Qualität, besonders in der räumlichen Wirkung, sind die Landschaften Karl Küstners, ebenso diejenigen Karl Herm. Müllers, zurückhaltende, zarte Äußerungen einer fast mittelalterlich anmutenden Seelenstimmung. Auf derselben Linie steht das wundervolle, bereits schon



MAXIMILIAN DASIO
DES KÜNSTLERS MUTTER

mehrfach gezeigte Bildnis des verstorbenen Landschafters Emil Lugo von Albert Lang. Wilh. Löwith, der bekannte Schilderer eleganter Salons und vornehmer Gesellschaften im Kleinformat ist ebenfalls bestens vertreten, wie Theod. Bohnenberger und der gehaltvolle Wenzel Wirkner. Die Bayern bilden eine konservative Gruppe mit Carl Blos an der Spitze, dem feinfühligen Künstler still anheimelnder Innenräume und delikat gemalter Bildnisse. Hermann Urban ist ein großzügig veranlagter Meister der Landschaft. Als glanzvollstes Beispiel seiner dekorativ künstlerisch fesselnden Ar tist »Astura«, des unglücklichen Konradin letztes Gefängnis. Ernst Liebermann kommt allmählich mehr und mehr in das ihm zusagende Gebiet. Architekturstücke als organische Bestandteile einer Landschaft liegen ihm am meisten. Wenn dann noch, wie beim Schlosse Nymphenburg, eine zauberische Nacht die einzelnen Teile des weitgedehnten Gebäudes einhüllt, erzielt der Künstler die Wirkung, welche er beabsichtigte, im vollsten Maße. Über Hans v. Bartels' virtuose Aquarelltechnik brauchen wir kaum mehr Worte der Bewunderung auszusprechen, ebenso über die vortrefflichen Landschaften von P. P. Müller, Franz Hoch, P. Ferd. Messerschmid, Claus Bergen. Als besondere Leistung auf dem Gebiete der Bildniskunst mögen die Kinderdarstellungen von Gg. Schuster-Woldan eigens hervorgehoben werden.

Nachdem die Scholle im vorigen Jahre auf eine Ausstellung verzichtete, tritt sie diesmal reicher als sonst auf den Plan. Qualitativ sind die malerischen Werte nicht gewachsen, man kann kaum ein Weiterschreiten bei diesem und jenem Künstler feststellen, und was die Hauptleute jener jungen Korporation bieten, das konnten sie vor Jahren auch schon. Es geht alles viel zu stark auf äußerliche Wirkung, eine Wirkung, die auf den

MAXIMILIAN DASIO
DES KÜNSTLERS VATER, VORDERSEITE

MAXIMILIAN DASIO
KEHRSEITE ZUR MEDAILLE: DES KÜNSTLERS VATER

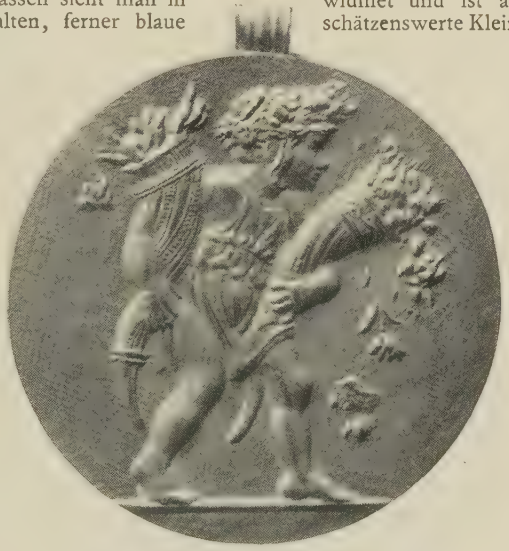
Ausstellungsraum zugeschnitten ist und nur für diesen gilt. Aber durch noch so geschickte Regie und Aufmachung wird kaum große Kunst erzeugt. Wir verlangen heute mehr denn je neben allem sicheren Können

MAXIMILIAN DASIO
KEHRSEITE ZU NEBENSTEHENDER MEDAILLE

auch einen inneren Gehalt, und dieser kann vorläufig, durch virtuose Geschicklichkeit überwuchert, noch nicht zum Durchbruch gelangen. Am auffallendsten tritt Fritz Erler hervor, mit seinen zwei großen, an Plakate gemahnenden, für Innendekoration berechneten Schilderungen, die er mit »Ariost I« und »II« bezeichnet. In guter Abwägung der Farbmassen sieht man in gelbe Gewänder gehüllte Gestalten, ferner blaue Mohren in einer Landschaft mit gelb- und rotfarbigem Laub der Bäume und schwarzem Himmel. So eigenartig die willkürliche Farbenskala auch sein mag, sie erscheint etwas zu stark gewollt, nicht als eine innere Notwendigkeit. Breit und flüssig gemalt sind dann vom selben Künstler noch zwei Herrenbildnisse. W. Püttner bringt in seiner bekannten Mosaiktechnik mehrere Stilleben, ferner eine Karnevalsszene und mehrere Bildnisse. Als reifsten Könner der Scholle kann man wohl Leo Putz betrachten; von den beiden Damenbildnissen kommt die jugendliche Erscheinung am Ufer eines Flusses, die sich in feinen grauen Tönen vom Wasser abhebt, am besten zur Geltung. Erich Erler ist wohl der aufrichtigste und am klarsten empfindende Künstler. Eine gewisse Naivität der Erscheinung ist's, was in den Bildern dieses Künstlers erfreut. Seine Gebirgsmotive durchzieht eine herbe, frische, klare Luft, in der man sich fröhlich ergehen könnte. Das Hirtenleben, wie dies in den meisten seiner Tafeln als Idee verkörpert wird, verwandelt sich bei ihm zu einer ernsten bukolischen Poesie. Von den weiteren Werken der Scholle ragen noch hervor eine prächtige Gebirgslandschaft von Gust. Bechler, eine

MAXIMILIAN DASIO
MEDAILLE FRITZ VON MILLER

Negerin mit Gitarre von Ad. Höfer und ein über weit ausgedehnte Kornfelder schwer aufziehendes Gewitter von Reinh. Eichler. Die weiteren einheimischen Gruppen, die auf beiden Teilen des großen Glaspalastes sich befinden, haben sich der Pflege des Aquarells, der zeichnenden und graphischen Künste gewidmet und ist allenthalben unter dem Vielen schätzenswerte Kleinarbeit zu finden. In zwei Sälen hat der »Verein Münchner Aquarellisten« flotte, frische Bilder gebracht, der »Verein für Originalradierung« seine besten Mitglieder ins Vordertreffen gestellt. Wir begrüßen hier die feinsinnigen Werke eines Peter Halm, Fritz Vollmy und Heinrich Hofmeier. Die Ortsgruppe München des Verbandes deutscher Illustratoren verstand es, ein gutes übersichtliches Bild der Leistungen seiner Mitglieder zu geben. Wir notieren Hans Stubenrauch, Otto Kubel, Claus Bergen, den altbewährten Ad. Oberländer, Joh. Martini, Fel. Schwolmstädt und Paul Krombach. »Der Bund zeichnender Künstler« der sich hier anschließt, bringt in den Werken des sehr vielseitigen Rich. Schaupp den seltsam poetischen Blumengedichten von Ernst Kreidolf und des genialen Alois Kolb Illustrationen, Dinge, die einer eingehenden Betrachtung würdig sind.



MAXIMILIAN DASIO
MEDAILLE ZUR SILBERNEN HOCHZEIT

Von den Gruppen der auswärtigen Kunstzentren ist

MAXIMILIAN DASIO
GERECHTIGKEIT

MAXIMILIAN DASIO
JUNGFRAU MIT EINHORN

diesmal nicht viel Gutes zu berichten. Besondere Anstrengung hat wohl allein Baden gemacht, aber auch dort muß man nach Bedeutendem noch suchen. Die singenden Veteranen nach einem Begräbnis von Hanns Sprung, eine merkwürdige Grablegung von E. Firnrohr, die kräftigen Studien von Friedrich Fehr, namentlich der stille Abend am Meer von Karl Boehme fallen auf. — Etwas zerfahren erscheinen die Berliner Künstler, man erhält keinen nachhaltigen Eindruck von der Reichshauptstadtkunst. — Nach Menzelschem Vorgang einerseits, wie in den Bildern von Otto Seeck, Max Rabes, und Gebhardtscher Überlieferung anderseits, wie dies E. Pfannenschmidt dokumentiert, schwankt die Berliner Kunst zwischen modern realistischen Problemen und altmeisterlichen idealen Bestrebungen. Ein Kompromiß aus beiden versuchte Ernst Hildebrand in seiner großen »Kreuzigung Christi« herzustellen. Konrad Lessings »Stiller Winkel«, Alfred Scherres »Wintertag im Danziger Hafen«, die Bilder des bekannten Tiermalers Paul Meyerheim, ferner ein großes Familienbild mit zahlreichen vortrefflichen Einzelbestrebungen von Georg Ludw. Meyn überragen das Mittelgut. Düsseldorf gibt wie stets seine besten Leistungen in der Landschaft und tragen auch diese Werke, sofern sie eigenes Gebiet darstellen, jenen eigenartigen Reiz, den der Niederrhein aufweist. Ganz charakteristisch hierfür ist K. Liesegang, zumal mit dem fesselnden Bilde »Emden«, ebenfalls schildern mit ungewöhnlicher Feinheit Andreas Dirks, Heinrich Hermanns, Fritz Wertendorp, Wilh. Fritzel, C. Jutz jun. die rheinisch-niederländischen Dörfer, Wald- und Wasserpartien. Von Wilh. Pipperts »Gänsemagd« und der stilistisch streng aufgefaßten, würdig gehaltenen »Pietà« von Fred. Vezin gelangen wir zum Hauptwerk der Düsseldorfer Ausstellung, die wuchtig angelegte und bis in alle Einzelheiten fein durchgeführte »Austreibung aus dem Tempel« von Ed. v. Gebhardt.

Die hamburgischen und Schleswig-Holsteiner Künstler, auch die Frankfurter und Weimarer fallen gegenüber früheren Leistungen ab; es sei denn, daß man heute sich nicht mehr mit dem einmal Errungenen begnügt. Der naive Karl Jessen malt wie ein Primitiver des 15. Jahrhunderts — auch Carl Schildt und Hans Feddersen sind die alten geblieben. Bei den Frankfurtern überrascht allein Wilh. Steinhausen mit dem großen Bilde »Die Geschwister« und dem »Baumgarten«, während Weimar in der »Grablegung« von Rud. Siegmund einen völlig mißverstandenen Pointillismus aufweist. Näher stehen dem Kunstfreunde die Landschaften von Berth. Förster, P. P. Droewing, Theod. v. Hagen und die Interieurs von Max Thedy.

MAXIMILIAN DASIO
LAUTENSCHLÄGERIN, MODELL IN BUCHSBAUMHOLZ
Text S. 326

Die schottischen Künstler endlich bewahren am beharrlichsten ihr einmal erprobtes Rezept, wie wir dies jedes Jahr deutlich erkennen können.

Es soll nicht ein Unterschätzen der hohen Kunst der Plastik sein, wenn wir sie diesmal an letzter Stelle setzen und würdigen. Unsere leicht bewegliche nervöse Zeit bringt ihr allerdings weniger Interesse entgegen als der Malerei, welche viel leichter verständlich ist. Es gehört schon mehr dazu, bis jemand dahin gelangen kann, Freude an den Gebilden der reinen Form zu gewinnen. Die Fortschritte, welche die Malerei errungen, gingen auch an der Plastik nicht spurlos vorüber. Allenthalben zeigt sich ein Leben,

MAXIMILIAN DASIO
PROFESSOR JOSEPH FLOSSMANN

MAXIMILIAN DASIO
PROMETHEUS, REVERS ZUR MEDAILLE FLOSSMANN

das neue Eindrücke wiederzugeben trachtet. Selbst die älteren, bewährten Kräfte suchen weiter zu schreiten. Weisen wir nur auf H. Waderes Bildnisrelief Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten in seiner großzügigen und klaren Auffassung. Auf desselben Meisters prächtigen »müden Wanderer«, als Grabmal gedacht, und die zarten Frauengestalten »Mutter und Tochter« — »Die Liebe ist stärker als der Tod«. — Georg Busch's Grabmal des Erzbischof von Stein ist durch die pietätvolle Aufstellung in ein die Feinheiten des Kunstwerkes richtig zur Geltung bringendes Licht gerückt. Recht ungünstig steht »Der Ringer« von Alf. Gottschalk. Eine ernst erfaßte Maske von Marcel Wolfers deutet auf ein starkes und nach dem Großen strebendes Talent hin, ebenfalls die allerdings von Theatralik nicht ganz freie »Pietà« von Wilh. Haverkamp. Von schlichten Formen ist die »Kinderfigur mit Kugel« von C. Georg Barth; von monumentaler Wirkung spricht die hoheitsvolle Quellenfigur in Stein von Hanns Gruber. Schmidt-Kestner, Franz Drexler, Ferd. Lepcke, Hanns Maurer, letzterer mit der sehr eindrucksvollen ähnlichen Büste des Philosophen Friedr. Jodl, Hans Parzinger ragen über das Mittelgut hinaus. — Mehr als im vergangenen Jahre versuchen eine Anzahl Künstler sich der Holztechnik zuzuwenden und bietet ja auch dies Material Gelegenheit, die reizvollsten Dinge zu gestalten. So schnitzte Hans Sertl eine wirkungsvolle Madonna mit Kind, Otto Zehentbauer einen »Hl. Johannes«, Wilh. Junk eine »Madonna«, Herm. Pagels einen humorvollen Hühnerdieb, August Moser ein liebliches Kinderköpfchen. Mich. Preisinger versucht in dem zarten Mädchenakt alte Traditionen mit moderner Auffassung zu mischen, desgleichen empfindet man in der famosen Büste, welche Hans Frey geschaffen, den Geist alter Kunst vereint mit den Errungenschaften einer modernen Schnitztechnik, die in weiser Zurückhaltung das Holz nicht ganz zu erschöpfen bestrebt ist; jedes Material in der bildenden Kunst hat eben seine eigenen Gesetze, ob Malerei oder Plastik, und ihre feinfühlige Beobachtung ist eine Quelle des Kunstgenusses.

MAXIMILIAN DASIO — ST. MICHAEL

RAFFAEL DER PARNASS

Vatikan, Stanza della Segnatura. Text unten

EIN MALERBRIEF

Mein lieber Freund!

Schon seit einiger Zeit steht eine Reproduktion von Raffaels »Parnaß« auf meinem Schreibtisch. Ich habe das Bild oft und lange angeschaut und viel bewundert, und ich möchte Sie nun auf einiges aufmerksam machen, was mir dabei aufgefallen ist, große Freude gemacht und einen wahren ästhetischen Genuß bereitet hat. Auch Sie werden dann dieses Meisterwerk mit andern Augen ansehen und mehr davon lernen können.

Ich will mich nicht darüber verbreiten, welch eine Summe künstlerischen Empfindens und Könnens dazu gehörte, einen so ausgedehnten und verwickelten Gedankenkomplex wie unser Motiv, dessen Durchführung dem Meister bis ins kleinste vorgeschrieben wurde, künstlerisch so darzustellen, daß es den Eindruck macht, der Maler sei im Aufbau seiner Komposition vollständig frei gewesen. Auch nicht, wie alle die vorgeführten Personen heißen. Die Hauptsache sieht man ja auf den ersten Blick: Apollo sitzt auf dem Parnaß inmitten der neun Musen und der Dichter alter und neuer Zeit. Ich möchte zu Ihnen nur von dem Aufbau der Komposition unseres Freskogemäldes sprechen (Abb. oben und Einschaltbild).

Raffael liebte die Symmetrie. Wie hätte er sonst der große gelehrige Schüler unserer großen alten Meister sein können! Er kannte den Wert dieses heute oft verkannten Schönheitselementes. Auch »der Parnaß« ist symmetrisch in seinem Aufbau. Apollo bildet als Hauptfigur das Zentrum der ganzen Komposition, welchen Umstand die Bäume des Hintergrundes noch stärker hervortreten lassen. Er ist aus demselben Grunde in Vorderansicht dargestellt. Seine Arme jedoch machen eine Bewegung nach rechts, die Beine nach links, Bewegungen, die einander aufheben, neutralisieren, so daß die Hauptmasse des Körpers im Zentrum bleibt und doch zugleich die Starrheit einer absoluten Symmetrie vermieden wird, die zu dem fröhlichen Gegenstande der Komposition gar wenig gepaßt hätte, und bei allem Gleichgewicht in der Raumverteilung der wohltuende Eindruck der Freiheit der Bewegung gewahrt bleibt. Nicht unwichtig und darum vom Künstler auch wohl bewußt oder unbewußt beabsichtigt ist der Umstand, daß Apollos linker Schenkel in der Mittellinie von Kopf und Rumpf liegt, während das rechte Bein etwas aus der Mitte geht. Denn es findet dadurch eine engere ideelle Verbindung zwischen der Apollofigur und der Muse statt, die zu seiner Rechten sitzt. Soll diese doch Vittoria Colonna, die große Dichterin der Renaissance und Freundin Michelangelos darstellen. Das Auge wird durch diese unauffällige Seitenbewegung in etwa von der Mittenfigur abgelenkt, umsomehr, da Vittoria Colonna mit ihrer weißen Gewandung der hellste Punkt des Bildes ist und so durch sich selber schon die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Anderseits wird durch den fast auffälligen Parallelismus der Beinstellung Apollos und die Linienführung in der

RAFFAEL

Fresko im Vatikan, Stanza della Segnatura

DER PARNASS

unteren Hälfte der Figur Vittorias das Auge wieder auf die Zentralfigur hingeführt.

Verlängert man die Vertikalen des Fensters oder vielmehr der Außenkante der Wandnische, nicht der bloß gemalten Bordüre, welche Raffael einfach da wieder verschwinden läßt, wo er sie nicht mehr braucht, so gehen diese durch die Mitte zweier sekundärer Hauptfiguren, des Homer und seines Gegenstücks. Dadurch ist das Maß der Fensternische in die Komposition aufgenommen. Die beiden Figuren sind zu Stützen derselben geworden. Homer ist in Vorderansicht, sein Seitenstück hat eine neutrale Rückenstellung. Der große Dichter der Altzeit fällt dadurch umsomehr ins Auge und findet zu gleicher Zeit seinen Partner im Aufbau des Gemäldes. Als eine der Hauptpersonen ist er auch eine Hauptfigur. Die Aufgabe seines Pendants ist durch ihr Statistendasein erfüllt, was durch die Rückenstellung, die übrigens auch wieder zur Milderung einer allzustrengen Symmetrie mitzuwirken hat, genügend angedeutet erscheint. So weiß ein großer Maler Gedanken und kunstvolle Darstellung in Einklang zu bringen.

Es gibt indes noch andere Momente wohltuenden Gleichgewichts. Homers Toga ist dunkelblau, das Kleid der Rückenfigur hellorange-gelb (gelber Oker): zwei komplementäre Töne. Sie sind also auch in der Farbe verwandt, aber dennoch nicht auffallend als symmetrische Figuren gekennzeichnet. Die beiden Dichter in den äußersten Ecken, auch Stützen der Komposition, kontrastieren in der Farbe mit den Erstgenannten. Der im Profil dargestellte hat nämlich ein blaues, sein Pendant ein gelbes Kleid. Die Linien, welche ich in der Verlängerung der Kante der Fensternische nach oben durchgezogen habe, bilden mit den Horizontalen, welche ich in der Reproduktion angegeben, fast ein Quadrat, vielleicht ist dasselbe im Original vollständig[1]). Folglich hat Raffael durch die Bordüre der Fensternische das Höhenmaß des Freskos verbessert. Die Diagonalen des Quadrates lassen vermuten, daß der Winkel von 45° für die Stellung der Vittoria Colonna und der Sappho maßgebend war.

Ich sprach schon davon, daß die Beinstellung der ersteren das Auge auf Apollo hinführt. Eine ähnliche Aufgabe scheint Sappho zu haben. Die beiden Figuren haben überhaupt vieles gemein und kontrastieren doch wiederum miteinander durch die Bewegung ihres rechten Armes, die beiden den ihnen eigentümlichen Charakter gibt. Vittoria Colonna ist offen, frei, voll Freude; Sappho verschlossen, unruhig und niedergedrückt. Die Leier ist ihrer Hand entfallen, nun der neue christliche Apollo auf seinem neuen Instrumente das neue Lied spielt, das Homer und die Muse zu seiner Rechten in Entzücken bringt. Nicht ohne Argwohn hört sie die Erklärung an, welche der junge Renaissancedichter dem Heidnischen gibt.

Aber noch eine dritte Figur, von Apollo abgesehen, hat eine Beinstellung wie Vittoria Colonna und Sappho, die wohl durch die der beiden übrigen sitzenden Figuren kontrastiert, aber nicht ganz neutralisiert wird. Es ist der sitzende Dichter rechts vom Beschauer. Alle drei zusammen haben sie die Aufgabe, die dritte Dimensionale (ich unterscheide Länge, Breite und Tiefe) beziehungsweise die Tiefenbewegung anzudeuten. Ich sage mit Vorbedacht anzudeuten, denn streng perspektivisch ist die Komposition nicht. Man vergleiche nur die Länge der Figuren und der Köpfe. Die Tiefevorstellung ist dennoch vorzüglich gelöst. Welch eine Wohltat für das Gefühl ist es weiter, das unser Auge von links nach rechts und zwar in einem Winkel von 45° in der Komposition eingeführt wird! Das schätzt man erst recht deutlich, wenn man die Reproduktion gegen das Licht hält und von der Rückseite anschaut, das Spiegelbild des Gemäldes sieht. So wie wir von links nach rechts schreiben, so schauen wir gewöhnlich auch von links nach rechts, »gehen mit der Sonne«, wie man sagt. Es ist übrigens auch leichter z. B. ein Profil, das nach links als eines das nach rechts schaut, zu zeichnen.

Sie werden schon bemerkt haben, daß auch die Bäume ihren Zweck in der Komposition zu erfüllen haben, indem sie die Breite der Komposition gut einteilen. Rechts sind die Stämme zwar verdeckt, aber dort hat Raffael für andere Horizontalen gesorgt.

Während in der »Disputa« alle Linien das Auge nach der Mitte hinführen, wo das heiligste Sakrament thront, kann man bei den Figuren des »Parnaß« eine prächtig abgewogene Kontrastbewegung desselben, nach der Mitte hin und umgekehrt, bewundern. Nur zwei Köpfe schauen uns an. Sie sind die Verbindungsglieder zwischen unserer und der dargestellten idealen Welt. Wie schön ferner gleichen die Bogenlinien, welche ich in der Reproduktion hervorgehoben habe und die sonst nur das geübte Auge sieht, der fast horizontalen Fensternischbordüre mit dem Bogen, der die Komposition nach oben abschließt, aus! Und wie taktvoll, auch hier wieder für einen

[1]) Ich habe mich nicht vergewissern können, ob die Maße der Reproduktion genau mit dem Original übereinstimmen, größere Abweichungen sind sicher ausgeschlossen.

RAFFAEL REINIGUNGSEID LEOS III.

Vatikan, Stanza dell'incendio. Text unten

Kontrast zu sorgen in dem Bogen, welchen Köpfe und Bäume gegen die Luft hin beschreiben! Die beiden Kreise, die auch auf der Reproduktion angegeben sind, decken uns ebenfalls Geheimnisse der Anordnung in der Komposition auf. Ein Genuß ist es endlich zu verfolgen, wie alle Linien ineinanderlaufen, niemals plötzlich abbrechen und wie schön jede Figur »loskommt«, weil Raffael in genialer Weise für eine wirkungsvolle Abwechslung von Hell und Dunkel Sorge getragen hat. Verfolgen Sie das selber weiter, mein lieber Freund; einmal angeregt, werden Sie gewiß noch neue Schönheiten finden, die ich nicht mehr hervorheben will, und vielleicht noch solche, die ich selber nicht ahne.

Ich will aber noch die Frage beantworten, die Ihnen vielleicht beim Lesen dieses Briefes auf die Lippen kam: »Hat Raffael an alle diese Sachen gedacht?« Beim Anfertigen der ersten Skizze vielleicht nicht, wenigstens nicht immer und überall. Aber diese Kunstmittel waren ihm gewiß, daran zweifle ich nicht, bekannt. Vielleicht hat er von ihnen in der Weise auch Gebrauch gemacht, daß er seiner Komposition eine geometrische Konstruktion zugrunde legte. Hat er es nicht getan, so beweist die Komposition, wie sehr ihm im Geiste der Alten ästhetisches Empfinden für fein abgewogene, regel- und ebenmäßige Anordnung sowohl in der Zeichnung wie in der Farbengebung in Fleisch und Blut übergegangen war.

Bei einem anderen Fresko: »Leo III. schwört auf das Evangelium« (Abb. oben), werden Sie wiederum zwei Leitfiguren genau über den Seitenlinien der Fensternische als Stützen der Komposition finden. Auch dort handelt es sich um eine Zentraldarstellung, aber die Figuren vom oberen Teil wenden sich alle der Mitte zu. Die Handlung ist eben feierlicher und verlangt darum eine strengere Symmetrie. Die untern Gruppen auf beiden Seiten des Fensters sorgen für Abwechslung und Leben. Das einzige Frauenfigürchen der Komposition gibt dem linken Teil das Übergewicht und mildert die Starrheit der Symmetrie. Verdecken Sie dasselbe einmal versuchsweise und Sie werden sehen, wie sehr der ganze Eindruck ein anderer wird.

Adieu, viel Glück bei der Arbeit.

Ihr Kollege
Longejan.

DIE JAHRESMAPPE 1911

der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, e. V.

Die zeitgenössische christliche Kunst tritt mehr und mehr zielbewußt auf, hat technisch bereits an verschiedenen Punkten den Anschluß an die modernen Ausdrucksmöglichkeiten vollkommen gefunden, zeigt sich in den Ausstellungen wieder nicht minder bedeutsam als ihre Schwester die Profankunst. Es ist in die christliche Künstlerschaft wiederum Korpsgeist gekommen. Die Freude am religiösen Thema ist in ihr wiederum lebendiger geworden. Und all dies unbestreitbar nur durch die Sammlung der christlichen Künstler in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Der Zusammenschluß allein hätte jedoch wohl kaum in so kurzer Zeit die erfreuliche Entwicklung gezeitigt, wenn nicht die Gesellschaft gleich von Anfang an die Künstler mit ihren Werken zu einer idealen Konkurrenz auf den Plan gerufen hätte. In richtiger Erwägung nahm sie die Herausgabe einer Jahresmappe in ihr Programm auf, in der jeweils die namhaftesten Werke ihrer Mitglieder geschlossen der Öffentlichkeit vorgeführt wurden. Während vordem die christliche Kunst mit Geringschätzung behandelt oder einfach kurzweg übersehen werden konnte, war nunmehr die öffentliche Meinung gezwungen, zu der Publikation und dadurch zur zeitgenössischen christlichen Kunst Stellung zu nehmen. So wurde mit einem Schlag das Interesse auf die christliche Kunst gelenkt und der erste große Erfolg errungen. In erster Linie ein Verdienst des geschlossenen Auftretens in der Mappe. Damit hatte sich diese Publikation sofort als wichtiges Hilfsmittel in der Erreichung des gesteckten Zieles erwiesen. War sie nun als Repräsentantin der modernen christlichen Kunst schon von großer Bedeutung, so erhöhte sich ihr Wert noch dadurch, daß sie die christlichen Künstler gegenseitig anregte und aneiferte und so auf das christliche Kunstschaffen selbst belebend und fördernd einwirkte. Das Ansehen der Mappe stieg mehr und mehr. Die Publikation erfuhr bei der christlichen Künstlerschaft auch des Auslandes Beachtung, die nunmehr vielfach Anschluß an die Gesellschaft fand und ihre Werke zur Verfügung stellte. Dadurch wurde die Mappe reicher und vielseitiger und heute kann sie in äußerst vornehmer Ausstattung und mit einem Inhalt, der den Aufschwung der christlichen Kunst glänzend illustriert, wiederum vor die Öffentlichkeit treten. 13 Foliotafeln in Kupferdruck, Mezzotinto und Lichtdruck und 30 Abbildungen im Text geben beredtes Zeugnis von der unverkennbaren Höhenentwicklung der christlichen Kunst und ihrer Repräsentantin, der Mappe. Geistvoll und fesselnd beleuchtet Dr. Richard Hoffmann die Werke nach Formen- und Gedankenreichtum. Manch neuer Künstlername gibt Kunde von dem Umsichgreifen der christlichen Idee in der Kunst und von der Ausbreitung der Gesellschaft. Manch wohlbekannten Namen finden wir wieder, der seinen Träger rastlos vorwärtsstrebend zeigt. In alphabetischer Reihenfolge sind in der Mappe vertreten die Architekten: Jakob Angermair, F. Fuchsenberger, H. Hauberrisser, R. Herzig, F. Niedermayr, Fr. Rank, H. Renard, Joseph Schmitz und Otto Schulz; die Bildhauer: Jakob Bradl, Jakob Holtmann, Franz Hoser, Alexander Iven, Valentin Kraus, Balthasar Schmitt, Ludwig Sonnleitner, Peter Valentin, Ignaz Weirich und Eduard Zimmermann; die Maler: Joseph Albrecht, Felix Baumhauer, Martin Feuerstein, Franz Fuchs, Jos. Janssens, Bonifaz Locher, Balthasar Schmitt, Oswald Völkel, J. Wahl und Ernst Wante.

Möge die Mappe Freude und Liebe mehren an der christlichen Kunst und ihrer Dienerin, der Deutschen Gesellschaft.

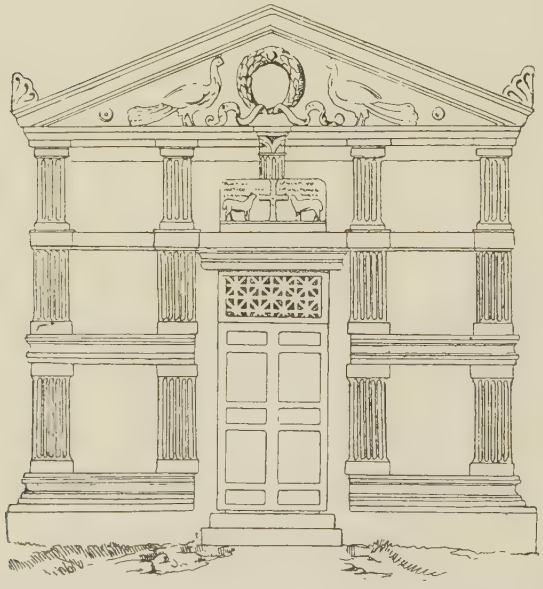
EIN ALTCHRISTLICHES MONUMENT IN UMBRIEN

Die Grabkapelle des hl. Juvenalis im Dom von Narni, 4. Jahrhundert

Von E. WÜSCHER-BECCHI

Eines der ältesten frühchristlichen Monumente ist vielleicht das sogenannte Oratorium des heiligen Kassius im Dom von Narni. Dasselbe befindet sich heute im linken Seitenschiffe der Kathedrale, derselben einverleibt, und heißt gewöhnlich »Cappella del corpo santo«, auch »Oratorium St. Cassii«, und schließt gegen das Seitenschiff mit einer geradlinigen, durch flache, kannelierte Pilaster, die in drei Reihen übereinander sich erheben, die in Felder abgeteilte Wand ab (Abb. S. 341). Die Kapelle selbst ist wenig tief, sie hat nur 2,33 m im Durchmesser; die Länge der Fassade beträgt 4,30 m. So wie wir das Monument, das im Laufe der Zeiten durch Zusätze verändert wurde, vor uns sehen, läßt es uns seine einstige und ursprüngliche Gestalt nur ahnen. Die Kapelle, die fast immer verschlossen und finster ist, war, wie schon der Name »del corpo santo« andeutet, eine Grabkapelle, und zwar, wie

wir sehen werden, die Begräbnisstätte der Bischöfe des 4., 5. und 6. Jahrhunderts. Der erste Bischof von Narni und Glaubensbote Umbriens, St. Juvenalis, war hier begraben, wie die Akten sagen: »sepultus est ad portam superiorem, via Flaminia«. Das Grab befand sich also vor der Stadt, und zwar da, wo die via Flaminia, von Rom kommend, durch die Porta superior (die heute noch zum großen Teil existiert) in das römische Narnia einmündete. Die mittelalterliche Kathedrale ist an dieser Stelle erbaut worden, und dem Bau des 12. Jahrhunderts wurde die freistehende aedicula mit den Gräbern der Bischöfe einverleibt. Ursprünglich ruhte der heilige Juvenal in seinem Felsengrab, das er sich vor den Mauern erwählt hatte. Sein Nachfolger Maximus oder, wie er auch heißt, Maximianus, baute vor der Grotte die noch heute bestehende aedicula, die nun auch die Leiber der folgenden Bischöfe aufnahm, so lange noch Raum war. Die Grotte selbst, zu der man vom Innern auf drei Stufen hinabsteigt, enthält nur das Grab des hl. Juvenal. Der große Sarkophag, der einst seine Reste barg, füllt den ganzen Raum aus; er ist ähnlich dem der hl. Christina in Bolsena, ein roher Steintrog mit dachförmigem Deckel, an dessen Enden sich ebenso roh gemeißelte Akroterien befinden; die Wände sind, bis auf die Vorderseite, glatt und ohne irgendwelche Inschrift; an der Vorderseite ist eine tabula securiclata eingeritzt, die vielleicht eine aufgemalte Inschrift trug. Steigen wir wieder hinauf in die aedicula, so gewahren wir rechter Hand noch die reiche Marmorvertäfelung des 5. Jahrhunderts in regelmäßigen Quaderlagen. Zwischen denselben, die aus grüngeädertem Marmor bestehen, zeigt sich noch heute die weiße Marmortafel mit der Inschrift des Bischofs Pankratius und dem Konsulardatum seiner Beisetzung:



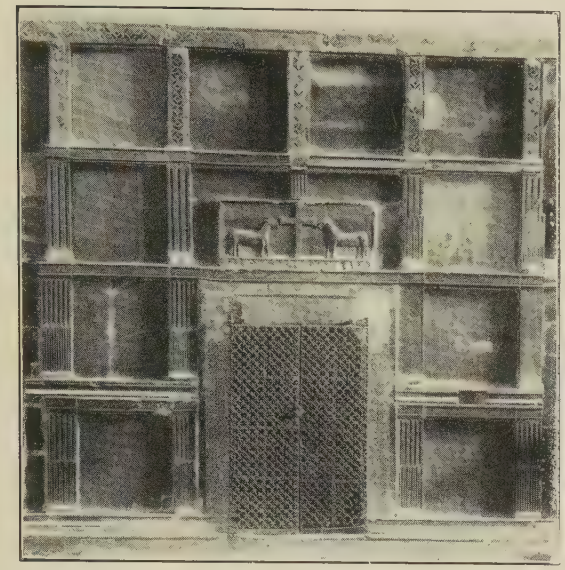
MUTMASSLICHE REKONSTRUKTION DES ORATORIUMS DES HL. JUVENALS IM DOM ZU NARNI

Hic requiescit Pancratius episcopus, fil. Pancratii episcopi, frater Herculi episcopi, depositus III. Non. Oct. Cons. Albini Junioris. Ein reich profiliertes Gesims und eine Fußleiste schließen, ersteres in Manneshöhe, ebenfalls aus weißem Marmor, die Vertäfelung ab. An der Eingangswand rechts ist eine andere Grabplatte aus verde antico mit Zierleiste. Die Platte ist zum Teil zertrümmert, das Grab muß also erbrochen worden sein. Die Platte trägt keine Inschrift. An der Wand, die vor der Grotte aufgeführt ist, befindet sich ein anderes Grab mit inschriftloser Platte. Die Marmorvertäfelung ist an den drei übrigen Wänden sehr defekt, die Gesimse und Fußleisten sind heruntergeschlagen; man denkt an gewaltsame Zerstörung. Merkwürdigerweise ist dafür die Außenwand, die Fassade der aedicula, fast ganz erhalten geblieben und zeigt die Front eines antiken Tempelchens; ganz aus weißem Marmor errichtet, dessen oberen Abschluß wir aber nicht mehr bestimmen können (Abb. S. 340 u. 341). Der Marmor erscheint heute durch Alter, Rauch und Schmutz stark gebräunt, ja vielleicht durch Feuer geschwärzt wie das Innere.

Wir wissen, daß im 10. Jahrhundert der Markgraf Adalbert von Toscana die Stadt belagert, die Kirchen zerstört, die hl. Leiber gestohlen und mit sich nach Lucca geführt hat. Die aedicula erhielt aber vor dieser Verwüstung einen neuen Schmuck, und zwar durch den hl. Kassius, Bischof von Narni zur Zeit Gregors des Großen. Er ließ über der Eingangstür eine Marmorplatte anbringen, die heute noch aller Aufmerksamkeit auf sich zieht und das Interesse auf dieses seltene Monument lenkt. Auf dieser Platte ist ein gleichschenkeliges Kreuz im Zentrum dargestellt, links und rechts davon ein stehendes Lamm[1]); die Inschrift zieht sich am obern Rande der Tafel hin und sagt aus, daß hier Kassius und seine Gemahlin Fausta begraben liegen.

»Cassius immerito presul de munere Christi
Hic suo restituto terrae mihi credita membra
Quem fato anticipans consors dulcissima vitae

[1]) Eine ähnliche Tafel mit dem Kreuze und den Lämmern befindet sich in der Kirche des nahen Otricoli, einst über dem Grab des Märtyrers S. Viktor.



AUSSENANSICHT DER KAPELLE DES HL. CASIUS, BISCHOFS VON NARNI

Ante meum in pacem requiescit Fausta sepulcrum
Tu rogo quisquis ades prece nos memorare benigna
Cuncta recepturum te noscens congrua factis
S. D. Ann. XIII. m. VIII. S. X. requ. in pace pridie calend. Julii
P. S. Basilius. ann. XVII.«

Im 13. Jahrhundert entführte ein französischer Kleriker die Reliquien des hl. Juvenal, die jetzt zu Fossano im Piemont verehrt werden. Nach diesem Raube wurde der im Innern sich öffnende Zugang zur Grotte und zum Grabe vermauert und unzugänglich gemacht. Dieser Zeit gehören auch die architektonischen Veränderungen im Innern und Äußern an. Das Innere erhielt einen Mosaikfußboden, ähnlich denen, die in Rom von den Kosmaten ausgeführt wurden. Das Äußere erhielt links und rechts einen Anbau, ebenfalls aus Marmorquadern mit Nischen, und der dritten Pilasterreihe des ursprünglichen Baues wurde eine vierte aufgesetzt, die das Ganze geradlinig und ohne Gesims abschließt. Das Oratorium des hl. Kassius hat heute das Aussehen einer langen, durch wenig vortretende Pilaster gegliederten Wand. Denkt man sich aber die spätern Anbauten weg, so wird man leicht die ursprüngliche Gestalt der aedicula herausfinden und den krönenden Abschluß nach oben erraten können. Nach diesen im 13. Jahrhundert erlittenen Veränderungen sind keine wesentlichen mehr erfolgt. Ein kleines, steinernes Triptychon in der Innenwand eingemauert, eine schöne Eingangstür ins Oratorium (aus sich tangierenden und mit einem Stachel verbundenen Eisenringen) und ein im Jahre 1640 in der Kapelle errichteter barocker Marmoraltar wurden zugefügt; sonst ist alles beim alten geblieben.

Merkwürdigerweise hat sich noch niemand eingehend mit diesem seltenen Exemplar eines frühchristlichen Oratoriums, das nicht aus antiken Bruchstücken, sondern noch in einer Zeit erbaut wurde, als die Christen den Traditionen der klassischen Zeit folgten, beschäftigt.

WETTBEWERB-AUSSCHREIBEN FÜR EIN ST. REMIGIUS-DENKMAL

In Viersen (Rheinprovinz) soll zu Ehren des hl. Remigius ein Denkmal errichtet werden. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe hiefür schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Namen des Ausschusses für die Errichtung eines St. Remigius-Denkmals einen Wettbewerb aus. Für die Ausführung des Denkmals sind 15 000 Mark bestimmt; hiebei sind die Kosten für die Fundamentierungsarbeiten und für eine etwaige gärtnerische Ausgestaltung nicht inbegriffen. Das Denkmal ist als Brunnenanlage gedacht und soll auf dem der Stadtpfarrkirche vorgelagerten Platze Aufstellung finden. Die Unterlagen können von der Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, kostenlos bezogen werden. Gleichzeitig soll der Kirchplatz, besonders jener Teil, der an den Altermarkt angrenzt, in entsprechender Weise ausgestaltet werden. Die Stadtpfarrkirche, welche dem hl. Remigius geweiht ist, stammt aus dem 13. bezw. 15. Jahrhundert, ist aber um 1700 stark renoviert worden nach spätgotischer Art. Das Langhaus der Kirche ist 38 m lang; die Reliefs zu beiden Seiten des Turmes sind neueren Datums. Die Gestaltung des Denkmals bleibt dem freien Ermessen des Künstlers überlassen. Die Entwürfe für das Denkmal sind in der Größe 1 : 10 auszuführen und etwa figürliche Darstellungen in der Größe 1 : 5. Die Entwürfe für Platz und Denkmal in den entsprechend kleineren Maßstäben. Zur Ausführung gelangt einer der prämiierten Entwürfe. Für Geldpreise wird ein Gesamtbetrag von 1000 M. aufgewendet, welcher nach dem Ermessen des Preisgerichts verteilt wird. Die Entwürfe sind bis zum 15. November 1911, abends 6 Uhr, an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, einzureichen. Als Preisrichter fungieren die Juroren der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter Zuziehung von drei Mitgliedern des Ausschusses für die Errichtung eines St. Remigiusdenkmals: Kaplan Bolten, Stadtbaumeister Frielingsdorf und Kaufmann Heusers. Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst besteht aus den Herren: Architekt Heinrich Freiherr von Schmidt, geheimer Hofrat, Professor an der Technischen Hochschule in München; Architekt Hans Schurr in München; Bildhauer Joseph Faßnacht in München; Bildhauer Franz Hoser in München; Kunstmaler C. Becker-Gundahl, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München; Kunstmaler Xaver Dietrich in München; als Kunstfreund Dr. Felix Mader, Kustos am Generalkonservatorium der Kunstdenkmale Bayerns in München. Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen; ferner ist ein mit dem gleichen Kennwort bezeichnetes und verschlossenes Kuvert beizulegen, das

Name und Adresse des Autors enthält. In dem geschlossenen Kuvert muß die Erklärung beiliegen, daß der Autor des Entwurfes sich verpflichtet, das Denkmal um den Preis von 15000 M. auszuführen. Es ist beabsichtigt, die Entwürfe acht Tage in München öffentlich auszustellen. Das Ausstellungslokal wird vor Eröffnung der Ausstellung bekannt gegeben. Die preisgekrönten Entwürfe sollen außerdem in Viersen ausgestellt werden.

Die Entwürfe, welche zwei Wochen nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Konkurrenten auf deren Kosten und Gefahr zurückgesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termine die Kuverts geöffnet. Reklamationen können bis zum 15. Dezember Berücksichtigung finden.

AUSSCHREIBEN EINES WETTBEWERBES

für ein Altargemälde am Hochaltar der katholischen Pfarrkirche in Salz, Bezirksamt Neustadt a. S.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein ca. 2,85 m hohes und ca. 1,65 m breites Altargemälde am Hochaltar der katholischen Pfarrkirche in Salz wird hiermit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen:

1. Dem Gemälde ist als Thema die Himmelfahrt Mariens zugrunde zu legen.

2. Die Ausführung des Gemäldes ist in Ölfarben gedacht.

3. Die Kirchenverwaltung Salz wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine Photographie des Hochaltars und eine zeichnerische Aufnahme des Bildrahmens mit Angabe der Maße und mit Darstellung des in die Bildfläche einschneidenden Tabernakels zugehen lassen.

4. Für die Ausführung des Gemäldes steht aus staatlichem Kunstfonds eine Summe von 3000 M. zur Verfügung, über welche hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird.

5. Die an dem Wettbewerbe teilnehmenden Künstler haben eine farbige Skizze im Maßstabe 1 : 5 einzusenden. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers enthaltender, verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 15. Dezember 1911, abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, eingeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Akademieprofessor Hugo Freiherr von Habermann, Direktor der Hofgemäldesammlung Professor August Holmberg, Konservator Professor Hans Haggenmiller, Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt, sämtliche in München, und aus dem von der Kirchenverwaltung Salz bestimmten Mitgliede: Pfarrer Johann N. Strehle in Salz. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl, Hofoberbaurat Eugen Drollinger, beide in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmannes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten.

7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 300 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise die Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. Die ferneren Bestimmungen 8—11 decken sich wörtlich mit den Nr. 8—11 des Wettbewerbs-Ausschreibens für Neustift, abgedruckt S. 320 (Heft 11).

KARLSRUHER KUNSTVEREINS-BERICHT

Bedeutete die Trübnerausstellung einen Feiertag für den Kunstverein, so empfinden wir darnach, gerade wie im Leben, nicht minder wohltuend die Werktage, die uns so viel ernsten Kampf bringen. Damit soll jedoch nicht der Glauben erweckt werden, als ob uns seither keine gereiften Kunstwerke beschieden gewesen wären, sondern gemeint ist nur das Gesamtbild, das bei Beteiligung vieler naturgemäß nie völlig harmonisch sein kann. Deshalb ist der Besucher dankbar, wenn er Kollektionen begegnet, die ein paar feste Akkorde in dem bunten Tonspiel anschlagen.

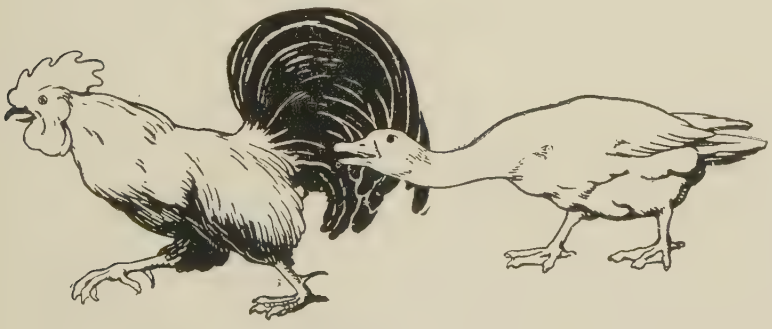
Von hiesigen Malern boten die erprobten Landschafter J. Bergmann, R. Hellwag und H. Goehler bemerkenswertes Neues. Nicht sehr umfangreich, aber interessant war die Kollektion von Bergmann, z. B. die flott in Zeichnung und Ton gearbeiteten Schafe nach dem Regen und Gänsehirtin; gedämpfter im Vortrag war der »Sommertag«, eine in Grün fein abgetönte Wasserlandschaft. Hellwag hat seine neuerdings beliebten Hyde-Parkszenerien gebracht und, hiervon zum englischen Garten übergehend, in dessen Blumenparterren und Fontänen dankbare Motive zu großen Tonwerten gefunden. Interessant waren der verwandten Vorwürfe wegen gleichzeitig ausgestellte Gärten von Versailles und des Luxembourg Goehlers, die mit der bunten Staffage nicht so geschlossen wie die Hellwags wirken. Der erst jüngst als Professor hierherberufene H. Müller-Dachau führte sich durch eine reichhaltige Serie sicher gezeichneter Akte vorteilhaft ein und erweckte den Wunsch, ihn bald auch als Maler zu begrüßen. Von jungen hiesigen Malern sei der rührige C. Macklot mit gut gemalten Jagdstilleben genannt. Aus München begegneten uns F. Ostwald und J. Seyler, der erstere mit brillanten Hafenbildern in Schneestimmung und Strandbildern, der andere mit Pferden und Schafen unverkennbar Zügelscher Schule. Abseits steht A. Lüdke-München; zwar gewahrt man äußere Anklänge an Haider und, in dem preziösen Auftrag, an japanische Lackmalereien, aber seine Gesamtauffassung der Natur — z. B. in dem Blick durch Tannen aufs Hochgebirge — ist selbständig, ihr Nachempfinden ist freilich nicht sofort geläufig. Wenig befriedigend war das Resumé dreier Kollektiv-Ausstellungen. So beliebt und praktisch diese Veranstaltungen sind, so kann bei dem Zusammenprall nur äußerlich zusammengeschlossener und oft nur mit einem Bild vertretener Individualitäten schwer eine Harmonie entstehen. Dies war bei der Ausstellung des Verbandes deutscher Kunstvereine, Abteilung Düsseldorf, trotz Namen guten Klanges der Fall. Unter der dominierenden Landschaft waren E. Kampf mit flandrischen, H. Liesegang mit niederrheinischen Motiven, F. v. Wille mit einem Eifelbild in bekannter Güte vertreten. Daneben waren noch E. Hardt, W. Ophey, A. Deusser mit Landschaften und Tieren beachtenswert. Figürliches mit interessanten Licht- und Farbenproblemen brachten O. Boyer und J. Goossens. Nicht neu, aber immer anziehend ist H. Ritzenhofens »Weißer Sonntag« in seinem dem Gegenstand angemessenen, unschuldsvoll hellen Schimmer. Trafen wir hier einzelne Marksteine, so suchte man sie vergeblich bei der englischen Kollektion. W. Cranes illustrationsmäßiges Turnier konnte als Bild ebensowenig wie Laverys Damenbildnis befriedigen. Von A. Brown war der »Oktoberabend«, von L. Bruckman ein Beguinage bemerkens-

wert, am meisten Qualität hatte H. Manns »Mädchen mit Shawl«, der Aquarelle von W. und L. Crane, East und James nicht zu vergessen. Jedenfalls gab diese Auslese keinen richtigen Maßstab zur Beurteilung der Kunst Jung-Englands. Enttäuschung bereitete auch die Vereinigung Sint Lucas-Amsterdam. Die dankbaren heimatlichen Motive versagen allerdings nie, und diese waren durchweg flüssig gemalt, aber Persönliches trat nicht hervor. Eine rühmliche Ausnahme hiervon machte Hestermanns »Abend«. Sonst mögen Bleckmann, Schütz, Kamp, van Beek mit Landschaften und Architekturen, Krabbé mit einem Interieur, Heyenbroek mit seinen beliebten Hüttenwerken genannt sein.

Unter den Einzelwerken waren am häufigsten natürlich die hiesigen Maler, wie H. v. Volkmann, K. Boehme, P. v. Ravenstein, A. Luntz, T. Wolter, Strich-Chapell (jetzt Lersheim), H. Brünner, Frl. Hübsch mit charakteristischen Landschaften, W. Conz, H. Grimm, C. Firnrohr, H. Eichrodt mit Porträts, die beiden ersten unter dem Banne von Trübner, vertreten. Von der Münchener Secessionsausstellung hierher versprengt wurden E. v. Hallavanyas »Besuch«, J. Jagerspachers »Gefangene«, J. Schülins »Brügge« und andere mehr.

Die Graphik bot quantitativ und qualitativ viel Gutes: außer der mosaikartigen, vielgereisten Wanderausstellung des Bundes deutscher Illustratoren fielen G. Jahn-Dresden mit Porträts, B. Héroux mit Figürlichem und Exlibris auf. Den Vogel schossen jedoch Frl. E. Mahler und M. Ressel ab, die in Rothenburg o. T. ansässig, die Reize des alten Stadtbildes mit ebensoviel Geschmack als technischer Sicherheit schildern, diese besonders stark in der Linie, jene in der tonigen Wirkung der Schabblätter. Beider Hauptstärke liegt auf graphischem Gebiete, doch seien unter ihren Gemälden ein Porträt und ägyptische Motive von Frl. Ressel betont.

Wie meist, so kam die Plastik in der Ausstellung zu kurz, so daß wir unser Urteil an den zahlreich aus dem Boden wachsenden Monumenten und an der jetzt auch mehr im Hause auftretenden Porträt- und Kleinplastik ergänzen müssen. Als guter Interpret der menschlichen Individualität ohne viel Stilisierung zeigte sich G. Schreyögg in einer Kollektion. Sonst standen nur K. Tauchers geschmeidiger Knabenakt und R. Mayers Plaketten über dem Durchschnittsniveau. Kurz vor Toresschluß erschien der künstlerische Nachlaß des 1910 verstorbenen Mannheimer Galeriedirektors Wilh. Frey. Läßt er auch den strengen Stil seiner Ahnen Kobell und Kuntz vermissen, so weiß er doch das Lieblingsthema: Kühe in Landschaft, das wir an den Bildern über 40 Jahre zurückverfolgen können, immer neu und dankbar zu gestalten, wobei natürlich Wandlungen unter Einfluß der Moderne eintreten. Dr. E. Vischer



MAXIMILIAN DASIO AUS DER HOFFMANNSCHEN FIBEL ZUM BUCHSTABEN G

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Joseph Faßnacht (München) schuf für Altmannstein, einen kleineren Ort im Bezirk Riedenburg in der Oberpfalz (Bayern), ein Kriegerdenkmal. Es wurde am 9. Juli unter freudiger Teilnahme der ganzen Umgebung festlich enthüllt. In sinnvoller Weise wurde auf Anregung des Künstlers für das Denkmal die Darstellung des hl. Georg (in Stein) gewählt.

Weinheim. In der hiesigen alten katholischen Kirche, die nunmehr abgebrochen wurde, befanden sich wertvolle Wandgemälde. Sie wurden unter Aufsicht des Kunstmalers Mader (Karlsruhe) abgenommen und sollen in der neuzuerbauenden katholischen Pfarrkirche wieder in die Wand eingefügt werden.

Professor Gebhard Fugel malte in der St. Moritzkirche zu Augsburg, die seit dem vorigen Jahre auch ein Aloisiusbild von ihm besitzt, eine hl. Mutter Anna mit Maria in Fresko. Das Bild schmückt die Nische über dem neuen Portal an der Nordwand der Kirche.

Warendorf. Der Entwurf zum neu zu errichtenden Gotteshaus in Warendorf stammt von Prof. Ludwig Becker, Architekt in Mainz.

Ergebnis des Wettbewerbs für eine neue katholische Kirche in Sablon (Lothringen). Den I. Preis erhielt einstimmig Architekt Hermann Neuhaus (Köln) für das Projekt: »Opus Francigenum«. Der II. Preis fiel auf das Projekt: »Et ante omne saeculum ...« von Professor Cäsar (Berlin) mit Architekt Dr. Makelt (Steglitz). Der III. Preis wurde dem Projekt: »Hallenchor« von Architekt F. Lorenzen (Hamburg) zuerkannt. Zum Ankauf wurden gewählt je ein Projekt der Architekten Hermann Leitenstorfer (München), Heinrich Mattar mit Eduard Scheler (Köln), Joh. Adam Rüppel (Mainz). — Das Protokoll über die Verhandlungen des Preisgerichtes berichtet über das mit dem I. Preis bedachte Projekt u. a.: »Bei klarer und zweckmäßiger, geschlossener Gestaltung des Grundrisses, malerischer weiträumiger Chorbildung, entspricht dieser reizvolle Entwurf in jeder Hinsicht den Anforderungen des Programms. Die Außenarchitektur steht in künstlerischer Beziehung besonders hoch.« Es besteht die Absicht, diesen Entwurf zur Ausführung zu bringen.

Berlin. — Professor Reinhold Begas starb am 3. August abends an Herzschwäche. Erst vor kurzem hatte er die Feier seines 80. Geburtstags begangen. Begas war am 15. Juli 1831 als Sohn des Malers Karl Begas geboren. Er schuf zahlreiche Werke. Wir erwähnen das Standbild A. von Humboldts vor der Berliner Universität, das Berliner Nationaldenkmal für Wilhelm I. und das Bismarckdenkmal in Berlin.

Der »Gänselieselbrunnen«, eine Schöpfung des vor einigen Jahren verstorbenen Bildhauers Professor Cuno von Uechtritz, ist auf dem Nikolsburger Platz in Wilmersdorf bei Berlin aufgestellt worden. Der kleine Brunnen ist eine reizende Arbeit des so früh dahingeschiedenen Meisters und kommt, von der prächtigen und wohlgeflegten Flora des Platzes umgeben, in ganz hervorragender Weise zur Geltung. Einem reizvollen Gedanken hat der geniale Künstler in diesem Werke

Beständigkeit verliehen. Das Gänseliesel, eine Dorfschöne in schlichtem Kleide, führt ihre Lieblinge, das eine Tier sanft mit dem Stocke leitend, an das frische fließende Wasser. Professor von Uechtritz ist unter andern bekanntlich auch der Schöpfer des Denkmals des Kurfürsten Georg Wilhelm in der Siegesallee in Berlin und des großen vorbildlich wirkenden Hubertusbrunnens am Großen Stern in Berlin. W. E. W.

Ein kunstgeschichtliches Monumentalwerk. Wie bereits früher mitgeteilt, wird auf Anregung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht eine umfassende Monographie über den Führer der religiöskirchlichen Kunst in Österreich, Josef Ritter von Führich, bearbeitet, deren Herausgabe für den kommenden Herbst geplant ist. Um dessen fruchtbare Tätigkeit für alle Zukunft urkundlich festzulegen, sollen in einem eigenen Bande die Arbeiten des Meisters mit tunlichster Vollständigkeit in chronologischer Folge zusammengestellt werden, mit welcher Aufgabe Schriftsteller Heinrich von Wörndle in Innsbruck (Kaiser Josef-Straße 1) betraut wurde. Die bisherige Sammlung hat dank der uneigennützigen Mithilfe vieler Kunstfreunde aus Österreich und Deutschland (speziell Dresden, Stuttgart und Berlin) bereits eine ansehnliche Höhe erreicht. Insbesondere haben öffentliche und private Sammlungen, Mitglieder der hohen Aristokratie, des hochwürdigen Klerus u. a. m. zahlreiche Auskünfte erteilt. Allein es ergeben sich immer noch Lücken, es liegen auch sichere Aufzeichnungen über Führich-Originale vor, deren jetziger Standort nicht bekannt ist. Deshalb ergeht neuerlich die höfliche Bitte, einschlägige Mitteilungen (über Altarblätter, Privatbesitz etc. besonders mit Angabe der Darstellung, Art der Technik, Größe und Signierung) gütigst recht bald an obige Adresse einsenden zu wollen.

Jubiläum des Museums Wallraf-Richartz in Köln. Fünfzig Jahre waren am 1. Juli seit der Vollendung des Museumsbaus verflossen, der Stätte, die würdig war, endlich die reichen Sammlungen aufzunehmen, welche Kanonikus Ferdinand Franz Wallraf bei seinem Tode im Jahre 1823 der Stadt vermacht hatte. Der Bau des Museums wurde ermöglicht durch Schenkungen von Johann Heinrich Richartz, die nach und nach die Summe von annähernd 200000 Talern erreichten. Die festliche Weihe nahm Kardinal von Geißel vor. »Die Kirche«, so sagte er, »segnet alle Bestrebungen ihrer Kinder, was sie immer Schönes, Edles, Gutes, Herrliches schaffen, die Kirche segnet besonders die Kunst.« Der Erinnerung wert sind auch Worte des damaligen Oberbürgermeisters Stupp: »Möge die Kunst in diesem neuen, ihr gewidmeten Heiligtum sich entfalten, ihre höchste Blüte treiben, möge sie in mildem Trotze die Natur zu unterjochen streben, oder sinnig forschen nach dem, was die Natur leise versprochen; aber nie soll sie vergessen, daß ihre höchste und edelste Aufgabe ist, das Ewige im Zeitlichen, das Unendliche im Spiegel des Endlichen dem bewundernden Blick und staunenden Geist darzustellen. Nie soll sie vergessen, daß sie ihres Ursprunges und ihres Adels unwürdig wird, wenn sie sich in das Gebiet des Häßlichen, des Gemeinen, des Unedlen herabläßt, wenn sie die Dienerin gemeiner Sinnlichkeit wird. Möge die Kunst die Atmosphäre des öffentlichen Lebens, wie die Sonne den Erdkreis, alle unreinen Einflüsse rein erhalten, damit sie das irdische Leben verschönern, ohne es zu entadeln, der leuchtenden Flamme gleich frei nach oben strebe!« Gleichzeitig wurde in den Räumen des neuen Hauses die zweite allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung eröffnet, veranstaltet von der Deutschen Kunstgenossenschaft. Den Namen einer allgemeinen deutschen Ausstellung trug sie mit vollem Recht; vermissen wir doch unter den Künstlern der ausgestellten Werke kaum einen Namen, der damals in den Ländern deutscher Zunge Klang hatte. Manches von ihnen ist dem Museum verblieben; sehr viel ist zu dem Vermächtnis Wallrafs, dessen kostbarsten Schatz die Sammlung Altkölner Bilder ausmacht, hinzugekommen durch Ankäufe der städtischen Verwaltung und zahlreiche Geschenke Kölner Bürger und des Museumsvereins, und alle Anerkennung gebührt der jetzigen Leitung des Museums für ihr eifriges Bestreben, auch der zeitgenössischen Kunst durch glückliche Erwerbungen ihr gutes Recht zu verschaffen.

Ergebnis eines Wettbewerbes. Zur Erlangung von Entwürfen für eine katholische Kirche in Lindenberg (Algäu) waren die Architekten Prof. Richard Berndl, Michael Kurz, Otho Orlando Kurz, Noris, Prof. Rank zu einem engeren Wettbewerb eingeladen worden. Das Preisgericht erkannte dem Entwurf »Platzbildung« der Gebr. Rank den I. Preis zu und empfahl ihn zur Ausführung. Die Entwürfe waren am 4. und 5. August im Studiengebäude des kgl. Nationalmuseums in München ausgestellt.

In Friedenau, der lieblichen Nachbarstadt Berlins, wurde ein kleiner Brunnen errichtet. Derselbe ist eine Arbeit des Bildhauers Emil Cauer-Berlin und hat seinen Platz an der Prachtstraße Friedenaus, dem Südwestkorso. Auf einem zweistufigen Unterbau steht ein großes Sandsteinbecken, an dessen Rande vier Kinder in bewegten Figuren dargestellt sind. Zwei derselben lugen über das Becken herüber, die beiden andern stehen aufrecht auf besonderen Postamenten, Wassertiere haltend, welche in weitausholendem Bogen das nasse Element ausspeien. W. E. Walter

BÜCHERSCHAU

Fr. Naumann, Form und Farbe. Buchverlag der »Hilfe«, G. m. b. H., Berlin-Schöneberg 1909. 219 S. M. 2.—.

Der bekannte Pastor und Politiker bietet hier eine Menge kleinerer in sich abgeschlossener Aufsätze und Aufsätzchen über alle möglichen Gebiete der Kunst: »Ältere Meister«, »Fromme Maler«, »Menschengestalter«, »Landschaftskunst«, »Malereiprobleme«, »Bildhauerei« usw. und auch da zeigt er sich als feinen Kopf, scharfen Beobachter und insbesondere auch als ein Künstler der Sprache, die er, wie nicht leicht ein anderer, in der Gewalt hat. So lauscht man seinen Ausführungen gern; interessant sind sie immer, auch dann, wenn wir ihnen nicht beipflichten können. Wenn Naumann z. B. die Forderung erhebt, die heutigen Maler müßten Christum und seine Jünger entweder als Orientalen oder gar nicht darstellen, oder wenn er gar allen Ernstes den Vorschlag macht, die Engelsgestalt aus der modernen christlichen Kunst zu eliminieren, so ist es eben die Kluft der Welt- und Religionsanschauung, die uns von dem rationalistisch angehauchten liberalen Pastor scheidet. Sonst aber bietet sich in »Form und Farbe« eine Fülle feinsinniger, treffender Bemerkungen und wertvoller Anregungen, namentlich für die Betrachtung von Kunstwerken, so daß kein Gebildeter das Büchlein ohne Genuß und Nutzen lesen wird. Es ist — alles in allem — eine Publikation so ganz nach dem Geschmack unserer modernen Zeit, nicht allzu tiefgründig, aber voll kleiner Geistreichigkeiten, voll Esprits, der den Leser auch über schwierige und tiefe Probleme in angenehmem Plauderton hinübergleiten läßt. Damrich

ZU DEN GEMÄLDEN VON A. EGGER-LIENZ

(Abb. 23—32.)

In der vorliegenden Nummer entwirft Dr. U. Schmid ein Bild vom Schaffen des Tiroler Meisters Albin Egger-Lienz. Die Abhandlung wird von neun Abbildungen der markantesten Schöpfungen des Künstlers unterstützt. Lassen wir noch einmal in Kürze diese Werke an unserm Auge vorüberziehen.

Zunächst begegnen uns (S. 23—27) fünf Bilder, deren Gestalten und Inhalt dem Alltagsleben entnommen sind. Sie strahlen aber eine Wirkung aus, die sich hoch über jene des gewöhnlichen Genrebildes erhebt. Die Figuren sind nicht bloß oder in erster Linie auf die äußere malerische Erscheinung gesehen, sondern auf ihren Charakter, auf ihre Geistesverfassung hin, deren notwendiger Ausfluß ihr augenblickliches Verhalten ist. Eine solche Stellungnahme zur menschlichen Gestalt brachte es mit sich, daß Egger-Lienz jene malerischen Nebendinge, welche den Genremalern meistens zur Hauptsache werden, unterdrückt. Nichts Einschmeichelndes begegnet dem Auge auf dem Arbeitsplatz der Holzfäller, hart und herb sind hier die Linien, wie die Beschäftigung der Männer; ohne allen Schmuck ist der Wohnraum des Blockhauses, den der Weihwasser nehmende Bauer betritt; ohne landschaftliche Reize dehnt sich das Feld aus, welchem der Sämann das Korn anvertraut; kein malerisches Hausgerät lenkt im Bilde »Die Mahlzeit« den Blick auf sich; nicht Baum noch Berg oder ein ferner Horizont oder auch nur das Spiel der Wolken hellt die Herbigkeit der Linien des Wiesenplanes im Bild der Mäher auf. Ein so weitgehender Verzicht auf schmückendes Beiwerk müßte bei einem weniger starken Künstler statt der erhofften Größe eine langweilige Leere zur Folge haben; Egger-Lienz aber erhebt durch ihn die Komposition zu einer seltenen Eindringlichkeit und Würde. Seine Menschen aus dem Tiroler Volk treten uns in einer so wahren und bedeutenden Haltung entgegen, daß sie uns nicht etwa durch schönen Schein unterhalten, sondern bis ins Herz hinein ergreifen. Die schon in den ersten Arbeiten des Künstlers lebende Sehnsucht nach Bedeutung steigerte sich rasch zu monumentaler Größe durch die leidenschaftliche Herausschälung der sprechenden Linie aus der Fülle zerstreuender Zufälligkeiten. Vergleichen wir den Sämann von 1903, die Mäher von 1906, die Mahlzeit und das Bild »Der Feind« von 1909. So wirksam der Sämann in die Landschaft gestellt ist, so ausdrucksvoll er sich bewegt, eine stilisierende Steigerung der Doppelbewegung des Säens im Schreiten ist noch nicht versucht. Wie so ganz anders werden die Umrißlinien der Mäher und die Verschlingungen der Bewegungslinien bewußt herausgearbeitet und einem mächtigen Motiv der Arbeit und des Vorwärtsdrängens dienstbar gemacht! Die Gestalten sind einer herben Wirklichkeit entnommen, aber ein leidenschaftlicher Künstlerwille hat die verwickelten Bewegungen und scheinbar zufälligen Stellungen der Arbeiter zu einem großen Rhythmus zusammengefaßt, der in einer komplizierten Diagonalrichtung quer das Bild durchklingt. Weniger kompliziert gibt sich das wieder um drei Jahre jüngere Gemälde »Die Mahlzeit.« Die nach ermüdender Arbeit hungrig zum kärglichen Mittagessen versammelte Gruppe wird mit unerbittlicher Strenge durch eine ununterbrochene Linie zusammengehalten, jede Lockerung der geschlossenen Masse ist vermieden, alle Personen sind der gleichen Richtungslinie nach der Mitte hin unterworfen. Eine so stramme Gruppierung wäre beispielsweise bei Defregger undenkbar.

Ähnlich wie die Linie verwendet Egger-Lienz Farbe und Licht. Nirgends ein bloßes heiteres Spiel fürs Auge, nirgends die Suche nach Bravour und Gefallen, überall große, gebundene Massen, die dem Ausdruck dienen.

All diese Eigenschaften bekunden eine eminente Veranlagung des Meisters zur Monumentalkunst, deren Gebiet er im Grunde schon betreten hatte, ehe er über Szenen des Volkslebens hinausgriff. Wahrhaft monumental wirkt sein ergreifendes Werk »Die Wallfahrer« von 1906 (Abb. S. 28). Eine unaussprechliche Erhabenheit des religiösen Empfindens und der künstlerischen Anschauung liegt über diesem Werke ausgegossen, das uns zwei Gruppen Tiroler Landleute vor einem geschnitzten, in einem blockhausartigen Raum aufgestellten Kruzifixus im Gebete zeigt: keine rührseligen Gruppierungen, aber rührend ernste, fromme Menschen, voll Not und voll Vertrauen! Atmet das Wallfahrerbild epische Ruhe, so beweisen mehrere Kompositonen aus den letzten Jahren, daß Eggers Empfindungswelt und Können die höchsten dramatischen Affekte zu erleben und zu gestalten weiß. So der Auszug der Tiroler zum Kampfe unter Führung des Kapuzinerpaters Haspinger (Abb. S. 29). Hier ist jegliches Beiwerk ausgeschaltet, nur wenige Figuren sieht man in ganzer Gestalt; und was schaut die Phantasie?

Sie erschauert im Anblick der gewaltigen Schar von Kriegern, die, von den feurigen Worten ihres Führers fortgerissen, gleich einem brausenden Orkan quer über den Plan stürmen, nicht an Wunden und Tod, sondern einzig an das hohe Ideal denkend, für das sie streiten. Will man den Unterschied zwischen der älteren, mehr novellistisch erzählenden Historienmalerei und der monumentalen Schöpfung Eggers recht anschaulich erleben, so vergleiche man mit Eggers »P. Haspinger« beispielsweise das in seiner Art ganz ausgezeichnete »Letzte Aufgebot« von Defregger (Abb. im I. Jgg., S. 151). Dieses Bild erzählt uns von Tirolerhäusern, Tirolerbergen, von malerischen Winkeln, von Abschiedstränen und stillem Jammer wie von verständnisloser Neugierde; die schönen, wohlgegliederten Gruppen, in Licht und Schatten, im Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt, beschäftigen das Auge, helle und dunkle Massen, sorgfältig abgewogen, befriedigen den künstlerischen Verstand — das Ganze von harmonischer Stimmung, die Hauptgruppe rührend. Was zeigt uns Egger Lienz? Eine in stärkster Vorwärtsbewegung dröhnenden Schrittes über ein kahles Gelände eilende Männerschar, stumm, aber mit lodernden Blicken dem Feuerkommando folgend, krampfhaft mit zuckenden Muskeln die Waffen umklammernd, die in wenigen Minuten auf den Feind niedersausen werden — der Gesamteindruck schaurig hinreißend.

Verzicht auf Beiwerk, Geschlossenheit des Umrisses bei allem Reichtum der Motive, Verknüpfung zusammengehöriger Gestalten durch rhythmisch bewegte Linien, Läuterung eines weitgehenden Realismus durch vornehme Empfindung gibt der jüngsten Entwicklungsstufe des Künstlers ihr einzigartiges und wertvolles Gepräge, wie wir es an den Bildern »Der Feind« und »Der Totentanz von Anno 9« bewundernd schauen (Abb. S. 30 und 31). Die Komposition dieser letzteren Werke breitet sich wie die Wallfahrer in der Richtung der Bildfläche aus und vermeidet sowohl die Diagonale nach der Tiefe, die bei den »Mähern« und bei »P. Haspinger« so glänzend verwertet ist, als auch jede andere Art von Tiefenwirkung. Aber die Figuren bewegen sich frei in dem mit wenigen Bodenlinien klar disponierten Raum. In seiner jüngsten monumentalen Schöpfung für das Wiener Rathaus, an der er zurzeit arbeitet (Abb. S. 32), geht Egger-Lienz noch weiter, soweit als es überhaupt möglich ist, indem er die reine, klassische Reliefkomposition aufnimmt.

Zu dem kraftvollen Bilde »Der Feind« ist vielleicht eine kurze Bemerkung nicht überflüssig. Der Künstler ließ sich hier durch die Parabel von dem Mann, der guten Samen ausstreut, und dem Feind, der Unkraut sät, anregen. Die Gleichnisse reden eine für alle Zeiten gültige Sprache. Deshalb sind sie allgemein gehalten, wenn sie auch zum Verständnis für die Hörer ins Gewand ihrer Zeit gekleidet sein müssen. Diese Erwägung rechtfertigt unsern Künstler, der den Sämann nicht in ein Phantasiekostüm, sondern in ein Gewand hüllt, das an die Arbeitskleidung unserer Landleute erinnert, während er den Feind, der seit den ersten Tagen der Menschheit bis zur Stunde Unkraut streuend umhergeht, zeitlos, ohne Gewandung, darstellt. Der Sämann spiegelt in Haltung und Ausdruck das Gotteswort wieder: »Im Schweiße deines Angesichtes sollst du dein Brot essen«, ein Wort, das für alle Geltung besitzt, für die Männer der körperlichen und geistigen Arbeit und nicht zuletzt für den Seelsorger. Wie ein düsterer Schatten und doch als genaues Gegenbild so erschrecklich leibhaftig folgt der Feind dem Sämann buchstäblich auf dem Fuße, erfüllt von Unrast, angestrengt, hinterlistig und gewalttätig aufs äußerste. Sein Antlitz sehen wir nicht, aber wir fühlen sein Teufelsgrinsen und Grauen erfaßt uns.

S. Staudhamer

BÜCHERSCHAU

Die Kunst der alten Buchbinder auf der Ausstellung von Bucheinbänden im alten Schloß zu Straßburg. 133 Abbildungen mit Text und Einleitung von Dr. K. Westendorp. Verlegt bei Wilhelm Knapp in Halle a. d. Saale 1909. Preis M. 5.40.

Die Zeiten, in denen die Bücher noch nicht mit der Maschine, sondern vom liebevollen Fleiß der Buchschreiber und Miniatoren hergestellt wurden, waren die Blütezeiten des künstlerischen Bucheinbandes. Dem kostbaren Buch gab man eine würdige Hülle. Doch auch in den späteren Jahrhunderten waren die Bücher bis zur Erfindung der Schnellpresse noch verhältnismäßig teuer, und dementsprechend besaßen die Erzeugnisse des Buchbindergewerbes noch vielfach einen höheren ästhetischen und materiellen Wert. Einen interessanten Einblick in die technische und künstlerische Entwicklung des Bucheinbandes vom 14. Jahrhundert an gewährt obiges schöne Werkchen, das nicht etwa nur dem Buchbinder Anregungen gibt, sondern jeden Kunstfreund interessiert und den Geistlichen auf ein für ihn mit Rücksicht auf die Ausstattung der liturgischen Bücher wichtiges Gebiet hinlenkt. R.

Einen Wettbewerb für eine neue Pfarrkirche in Wriezen schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst demnächst aus. Den Wortlaut des Ausschreibens veröffentlichen wir in der nächsten Nummer. Die Unterlagen sind von der Geschäftsstelle in München (Karlstraße 6) unentgeltlich zu beziehen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

Spezialwerke über kirchliche Kunst.

Alt-Paris.

Historische Bauten in Gesamtansichten und in ihren Einzelheiten. Photogr. Aufnahmen nach der Natur mit illustr. Text, herausgegeben von **Egon Hessling.** 1. Band: Romanisch-Gotische Periode. Enthält die Kirchen und Dome von Paris und seiner Umgebung mit allen bemerkenswerten Einzelheiten. 90 Tafeln Lichtdruck in Mappe **M. 80.—.**

Architektonische Details und Ornamente der kirchlichen Baukunst

in den Stilarten des Mittelalters. Portale, Strebepfeiler, Säulen, Kapitäle, Statuetten, Wölbungen, Chöre, Innere Totalansichten, Orgeln, Altäre, Kanzeln und sonstige charakteristische Einzelheiten der berühmten Dome zu Trier, Limburg a. L., Halberstadt, Magdeburg, Straßburg i. E., und anderer Meisterwerke des Mittelalters, sowie hervorragender kirchlicher Bauwerke der Neuzeit von **A. Hartel.** Mit kunsthistorischem Text von Professor Dr. D. Joseph. 2 Serien von je 55 Lichtdrucktafeln im Format 34:48 cm in Mappe. Jede Serie **M. 40.—.**

Romanische Baukunst und Ornamentik

in Deutschland von **Th. Kutschmann** 30 zumeist Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text. 34:48 cm in Mappe **M. 24.—.**

Land- und Stadt-Kirchen.

Eine Sammlung von Entwürfen zu kirchlichen Gebäuden. Perspektivische Ansichten und Einzelheiten von **G. G. Ungewitter.** 47 Tafeln, 31:45 cm, in Mappe **M. 36.—.**

Gotische Ornamente.

Einzelheiten der berühmtesten Baudenkmäler des Mittelalters in Frankreich und England. Aufgenommen und gezeichnet von **A. Pugin,** Architekt. 2. Aufl. 100 Lichtdrucktafeln, 24:33 cm, in Mappe **M. 24.—.**

Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten

Meisterwerke christlicher Kunst des Mittelalters in Frankreich, gesammelt und herausgegeben von **E. Waisdorf.** Gestaltliche Darstellungen von Gott-Vater, Jesus Christus und der heiligen Jungfrau, die zwölf Apostel, Engelsgestalten. Reliefs: Biblische Szenen und solche aus dem Leben der Heiligen. 60 Lichtdrucktafeln in Mappe **M. 48.—.**

Altäre und Kanzeln.

Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters und der Neuzeit von **A. Hartel.** 30 Lichtdrucktafeln im Format 34:48 cm, in Mappe **M. 32.—.**

Altäre

im romanischen und gotischen Stil, mit zahlreichen Detailzeichnungen von **A. Niedling.** 32 Licht- und Farbendrucktafeln. Format 31:45 cm, in Mappe **M. 40.—.**

Altäre, Kanzeln und Chorgestühl.

Vorlagen mittelalterlicher Holz-Architektur für Kirchenmöbel der Neuzeit. Zeichnungen und Grundrisse, ausgeführt zum Gebrauche für Kunsttischler und in Fachschulen von **P. Gommel.** 32 Tafeln im Format 34:48 cm, in Mappe **M. 30.—.**

Kirchenmöbel der Neuzeit

im romanischen und gotischen Stile. Entwürfe von Orgelgehäusen, Evangelienpulten, Bet- und Meßpulten, Sakristeischränken, Kredenztischen, Celebrantengestühl, Chorgestühl, Emporen, Altären usw. nebst Grundrissen, Schnitten und Einzelheiten in vergrößertem Maßstabe, zum Gebrauche für Ornament-Bildhauer, Kunsttischler, Architekten und in Fachschulen von **P. Gommel.** 32 Tafeln im Format 34:48 cm, in Mappe **M. 30.—.**

Kirchliche Tischler- und Holzbildhauer-Arbeiten

im romanischen und gotischen Stil, Kanzeln, Beichtstühle, Chorstühle, Kirchenstühle, Taufsteine, Orgelgehäuse, Meßpulte, Kirchentüren, Windfangtüren, Holzdecken, Galerien, Stationsrahmen, Nummerntafeln usw. von **A. Niedling,** mit zahlreichen Detailzeichnungen. 32 Licht- und Farbendrucktafeln. 31:45 cm, in Mappe **M. 40.—.**

Kirchliche Steinbildhauer-Arbeiten

im romanischen und gotischen Stile. Kanzeln, Taufsteine, Kommunikantenbänke, Baldachine, Postamente, Kreuzwege, Sakramentshäuschen, Kandelaber, Weihwasserbehälter, Licht- und Laternengehäuse, Bildstöcke, Votivkreuze, Skulpturen usw. von **A. Niedling.** Mit zahlreichen Detailzeichnungen. 32 Lichtdrucktafeln. Format 31:42 cm, in Mappe **M. 40.—.**

Grabsteine.

Entwürfe von **Anton Huber.** 60 Lichtdrucktafeln im Format 19:24 cm, in Mappe **M. 12.—.**

Kirchenmalereien

im romanischen und gotischen Stile. Vorbilder zur Ausschmückung der christl. Gotteshäuser durch Ornamente und architektonische Malereien, wie Gewölbe-, Wand- ,und Sockelmalereien, Teppichmuster, Fensterlaibungen und Umrahmungen, Borden, Bogen, Archivolte, Zwickel, Medaillons, Friese, Füllungen, Kappen, Säulen, Pfeiler, Kapitäle, Arkaden, Baldachine, Ziergiebel, Apostelkreuze, Monogramme usw. 28 Tafeln in reichstem Farbendruck von **A. Niedling.** Format 31:45 cm, in Mappe **M. 48.—.**

Schmiedeeiserne Grabgitter

im Stile deutscher Renaissance und Gotik. Leicht und wohlfeil ausführbare Original-Entwürfe zu einfachen und reichen Grabgeländern mit den Werkzeichnungen in natürlicher Größe von **Alfred Schubert.** 6 Lichtdrucktafeln im Formate von 22:38 cm, nebst 12 Detailbogen, in Mappe **M. 10.—.**

Außer obigen Werken halten wir eine große Auswahl von in- und ausländischen Werken über kirchliche Kunst auf Lager und senden auf Wunsch illustrierte Verzeichnisse gratis und franko. Ebenso erbieten wir uns zu Auswahlsendungen.

BRUNO HESSLING

Spezial-Buchhandlung für kirchliche Kunst.

G. m. b. H.

BERLIN SW. 11
Prinz Albrechtstraße 3

PARIS VIe
13 Rue Jacob

NEW YORK
64 East 12th Street

Unser Berliner Geschäft befindet sich jetzt schräg gegenüber dem Kgl. Kunstgewerbemuseum.

Meisterwerke religiöser Kunst

Serie I, 6 Kunstblätter in Aquarellgravüre, Kartonformat 69×51 cm, mit Text von *Dr. Johs. Damrich.*
In eleganter Mappe M. 25.—.

Nr. 1 MARTIN SCHONGAUER, *Heilige Familie* (Madonna mit der Traube). (Wien, k. k. Gemäldegalerie).
Nr. 2 MARTIN SCHONGAUER, *Anbetung der Hirten* (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
Nr. 3 RAFFAEL SANTI, *Madonna del Granduca* (Florenz, Galerie Pitti).
Nr. 4 GERARD DAVID, *Die Vermählung der hl. Katharina* (München, Kgl. Pinakothek).
Nr. 5 PIETRO PERUGINO, *Vision des hl. Bernhard* (München, Kgl. Pinakothek).
Nr. 6 FRA FILIPPO LIPPI, *Madonna* (München, Kgl. Pinakothek).

Einzelpreis eines jeden Blattes M. 6.—.

Serie II (Zeitgenössische Werke), 4 Kunstblätter in Aquarellgravüre, mit Text von *Dr. Johs. Damrich.*
In eleganter Mappe, Größe 69×51 cm, M. 25.—.

FR. KUNZ, *Mariae Verkündigung* — K. SCHLEIBNER, *Madonna*
FR. KUNZ, *Heilige Familie* — M. FEUERSTEIN, *Hl. Odilia.*

Einzelpreis eines Blattes M. 8.—.

P. Lucas Knackfuß sagte darüber: „Die Meisterwerke religiöser Kunst in Aquarellgravüre“ .... können als eine vortreffliche technische Leistung hervorgehoben werden. Wir glauben diese Publikation als ein Unternehmen bezeichnen zu dürfen, das die warme Sympathie aller Freunde religiöser Kunst verdient.
Über die zweite Serie schrieb die Augsburger Postzeitung: „Die Kunstblätter rufen das helle Entzücken eines jeden Beschauers wach . . .“ H. von Wedel bezeichnet im Deutschen Adelsblatt vom 19. XII. 09 diese Serie als „eine der köstlichsten und weihevollsten Gaben, die uns das diesjährige Fest bringt....“ Ähnlich Kölnische Volkszeitung, Düsseldorfer Tageblatt, Elsässer Kurier, Der Elsässer-Straßburg, Die Reichspost-Wien, Neue Züricher Nachrichten u. a. m.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München

:: :: :: **Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg** im Breisgau. :: :: ::

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden.

Herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet von **Alphons Maria von Steinle.** In 2 Bänden. Mit 19 Lichtdrucken. gr. 8°. (XX u. 1056 S.)
Ermäßigter Preis (nur kurze Zeit gültig): geb. M. 10.20 (statt 22.—).

„Zum Studium von Steinles Persönlichkeit und Werk ist die erste und objektivste Quelle ‚E. v. Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden‘. Nicht nur Steinle lernen wir hier kennen, sondern auch die gleichstrebenden Freunde aus dem Nazarenerkreis, neben Veit vor allem Overbeck. Außer dem Briefwechsel mit seinem Vater seien noch als Briefempfänger und -schreiber genannt M. A. Freiherr von Bethmann-Hollweg, Dr. Schlosser und Frau Sophie, Clemens Brentano, die Jesuiten Diel und Kreiten, August Reichensperger. Das ist keine enge Welt, in die uns hier ein Blick verstattet ist. Künstlerische und literarische, persönliche, gesellschaftliche und allgemein menschliche Interessen knüpfen sich und weben sich ineinander.“ (Hochland, München 1908, Heft 12, S. 747.)

Das Verzeichnis **im Preise ermäßigter Werke** aus der **Herderschen Verlagshandlung** zu Freiburg i. Br. (gültig vom 1. März 1910 bis 30. Juni 1911) ist von jeder Buchhandlung und direkt vom Verlag kostenlos erhältlich.

KUHN
KUNSTGESCHICHTE
6 BÄNDE - 5572 JLLUSTR.
MK. 175. = K 210. = FR. 220.

V.A. BENZIGER & Co. A.G. EINSIEDELN, SCHWEIZ.
Das Werk ist auch gegen bequeme Abschlagszahlung erhältlich.
Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Die sieben Schmerzen Mariens
von Jozef Janssens.

Sieben prächtige farbige Kunstblätter in Aquarellgravüre in eleg. Mappe, Größe ca. 70×51 cm Preis **M. 60.—,**

Einzelpreis eines Blattes **M. 10.—.**

I. Die Prophezeihung Simeons
II. Die Flucht nach Aegypten
III. Maria und Joseph suchen mit Schmerzen nach dem Sohne
IV. Die Begegn. auf dem Kreuzwege
V. Maria mit Johannes unter dem Kreuze
VI. Pietà
VII. Nach dem Begräbnis.

Es sind ergreifende Bilder, die man sich in jeder Kapelle wünschen möchte. **Illustrierter Prospekt gratis und franko.** — Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München.

Für Geschenke an gebildete oder nach Weiterbildung strebende Christen eignet sich vorzüglich ein gebundener Jahrgang der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ sowie das prächtige Franziskuswerk von Kunz und Federer.

Künstlerische Reproduktionen jeder Art, Andachtsbildchen, Postkarten, Kunstblätter enthält der neue Katalog der Gesellschaft für christl. Kunst

GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1910

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Was man gottesdienstliches Genre nennen könnte, ist mannigfach vorhanden. Malerisch interessiert davon wohl am meisten das ungezwungene Ensemble von Gesichtern, das M. Benedito Vives unter dem Titel »Während der Predigt« bringt (Abb. Jg. VI, S. 56). Ein in schlichter Tönung gehaltenes »Abendmahl der Konfirmanden« ist von A. Westphalen, ein lebhaftes farbiges Bild »Vom Abendmahl des Wendischen Gottesdienstes« von B. Genzmer ausgestellt. Daneben sind zu erwähnen A. Bertsands »Diener des Herrn« und M. Gaissers »Die Verehrung der Reliquie vom hl. Blut in Brügge«; E. Henselers »Häusliche Andacht« und B. Winters seelenvoll angelegte »Letzte Ehre« verdienen Nennung.

Neben Prozessions-, Feiertags- und ähnlichen Bildern seien »Ave Maria« (mit einem Bildstöckchen inmitten einer weiten Landschaft) von B. Clauss und »Gebetläuten« von H. Heidner genannt. Aus einem Dutzend interessanter Innen- und Außenansichten von Kirchen und dergleichen mögen als gute Beispiele hervorgehoben sein: »St. Maria am Kapitol« von H. Hermanns und »Große Kirche von Meere« von E. Koster.

Ist all das nicht eben »monumental«, so entschädigen uns dafür in wahrhaftig gewaltiger Weise die Kartons zu den Wandgemälden im Pariser Pantheon, welche von der Meisterhand des P. Puvis de Chavannes die hl. Genoveva darstellen, wie sie den Parisern Lebensmittel bringt. Vor diesen kräftig großen Formen zeigt sich das, was mit jenen Kartons an Ähnlichem zusammengestellt ist, recht dürftig, wie z. B. »Das goldene Zeitalter« von E. R. Menard, das den Maréesschen Raumbau mehr nach der Breitenrichtung variert; H. Looschens große Kohlezeichnungen »Die Arbeit« und »Hygiea« sind zwar ein künstlerisches Streben, das aber allzu merklich ist, als daß es seine Absicht erreichen könnte. Ein gutes Historienbild größeren Stiles ist O. Marcus' »Quedlinburg wird von der Äbtissin unterworfen«.

Das im engeren Sinn schöpferische, das Phantasiebild, erscheint natürlich vorwiegend auf weltlichem Gebiet. Indessen bietet der vielleicht phantastischeste von allen Ausstellern, A. Johnson, neben sonstigen Landschaftsträumereien auch ein Adam-Eva-Bild dar, das unter dem Titel »Und der Herr sprach« eine gute Verbindung von landschaftlichem und seelischem Affekt gibt.

Mit einem schwer deutbaren Tiefdunkel behandelt J. H. Jülich Themen vom »Holden Frieden«, von »Schöner lauer Maiennacht«, vom »Neuen Tag«; robuster komponiert R. H. Nebel ein Wandbild »Dem Tag entgegen«. Mehr hellenische Helle lebt in E. R. Menards »Antikem Traum«, mehr Farbenhelle in F. Müller-Münsters »Die Rosse der Königin« und hinwieder deutsche Innigkeit in W. Pipperts »Gänsemagd-Märchen«. Auch bekannten Märchenerzählern wie A. Rothaug und besonders A. Schwarzschild begegnet man gerne wieder. Akte — mehr oder minder Ideenakte — in Landschaft fehlen ebenfalls nicht, am wenigsten als das Thema vom Menschenpaar, am besten wohl als die Sehnsucht«, wie sie von O. Hermann-Lamb und von W. Müller-Schönfeld dargestellt sind, wobei wir dessen Kollektion ernster Genrebilder (»Die Geschwister«, »Lesende Frau« usw.) gleich miterwähnen.

Gerade jedoch in jener Richtung wird mancher gut produktive Anlauf durch Künstelei, zumal durch Figuren, die dressiert erscheinen, verderbt. Am ungünstigsten wirkt auf die Dauer »Ein Tanzlied« von C. Stöving. Wir würden dieses und etwa Johanna Engels primitiv durchgeführtes Triptychon »Im Kranze der Zeiten« oder gar H. Wilkes »Insel der Seligen« nicht nennen, wenn wir Bemühungen nach derlei Werken nicht doch immer für verdienstvoll halten müßten, prinzipiell für noch verdienstvoller, als etwa die kräftig dekorativen Gemälde von S. Lucius (»Moriturus« usw.), und als die recht leeren Paris-Urteile u. dgl.

Vom idealistischen zum realistischen Genre leiten mehrfache Arbeiten hinüber. So die ungarischen Szenen von Cornelia Paczka; so Elsa Genest-Arndts »Auf der Wanderschaft« und E. Hildebrands »Freudige Begrüßung«. Der Belgier E. Laermans ist ernsten Kunstfreunden längst schon durch ergreifende Darstellungen von Arbeiterelend, von Blindheit usw. wert; seine jetzigen Ausstellungsstücke »Abend in der Ebene« und »Vom Schicksal Verstoßene« gehen um so packender zu Herzen, als wir hören, daß der schon bisher nicht vollsinnige Künstler nun auch noch erblindet sei.

Die Darstellung eines Vorganges oder Verlaufes von Vorgängen, kurz die Erzählung, ist schon längst — etwa seit M. v. Schwinds Zeiten — zurückgetreten. Wer heute zu erzählen versucht, wird meist unklar, wie z. B. C. Jacoby in seinem Triptychon »Enoch Arden«. Besser gelingen einzelne Momente: so mit romantischer Landschaftskunst F. Baes' »Heimkehr von der Spinnstube«; so mit gelungener moderner Vereinfachung in Form und Farbe E. Würtenbergers »Kuhhandel«.

Mit jenem Mangel hängen vielleicht auch Mängel in der Porträtkunst zusammen. Das Äußerliche, Optische herrscht hier; sogar ein so feinsinniger Maler wie R. Schulte im Hofe stellt ein Frauenkleid noch geschickter dar, als eine Frauenseele. Von dem Niveau Fr. Burger und Ph. A. László (ein Papst, ein Bischof) sehen wir lieber gleich ganz ab. Entschädigen mögen uns G. L. Meyn (besonders durch sein Porträt des Bildhauers P. Breuer), H. Vedel (Bildnis eines Chemikers) und etwa noch R. Bacher und F. Harnisch mit seinem Porträt des Komponisten Pater Hartmann, das wieder die künstliche Methode der Konzentration alles Lichtes auf das Gesicht wiederholt. In Hugo Strucks »Bildnis einer alten Dame« darf die Leuchtkraft hervorgehoben werden, welche dieser unermüdliche Vorkämpfer der alten Maltechnik des dichten Lasierens erzielt.

Zwei Gruppenporträts setzen die von Skandinaviern erreichte Kunst dieser Spezialität nicht eben bemerkenswert fort. Dagegen verdienen noch Mutterbilder von O. H. Engel und von Vorerwähnten (Haverman, Looschen) Beachtung.

Was noch an Gemäldegattungen bleibt, ist reichlich vertreten. Im Interieur fallen kleine Arbeiten von M. Schaefer sozusagen durch ihre Unauffälligkeit auf; und P. Wallats »Sorgenvoller Morgen« erhebt das Licht zur Seele. Es tut uns leid, neben dem wohlangesehenen A. Brandis nicht auch noch andere Namen näher würdigen zu können, beispielsweise H. Graf und O. Rasch mit ihren Bildern aus dem Goethehaus. Stubenecken, Städtebilder und besonders nächtliche Winkel u. dgl. lassen in ihrer Mannigfaltigkeit ebenfalls bedauern, daß wir auf Leistungen wie die von K. Wendel u. v. a. nicht mehr eingehen können.

Das Bedauern, über 2087 Kunstwerke verschiedenster Art nur einen knappen, das Wesentlichste betonenden Bericht geben zu können, wird vor der Fülle der Landschaften wohl am fühlbarsten. Indessen ist es für weitergehende, als bloße Atelier-Interessen doch nicht gerade von allzuviel Bedeutung, daß z. B. A. Gerbig sein »Gebirgsstädtchen« hübsch stilisiert, daß C. Hessmert dem Landschaftscharakter des Märzmonates und F. Hoch dem des Herbstes gerecht wird, oder selbst, daß F. Mieß mit seinen »Kinder im Walde« eine beachtenswerte Idylle schafft. Kommt einer gar mehr

ins handwerksmäßige, wie jetzt H. Bohrdt in seiner Kollektion von Seebildern, so kann man nur bedauern, daß man für Wertvolleres nicht mehr genug Gelegenheit hat. Aber gerade hier darf man auch altbekannten abermalige Reverenz erweisen, z. B. H. v. Bartels und A. Bendrat. Während H. Herrmann namentlich wieder durch Einheitlichkeit des Eindruckes wirkt (»Fischmarkt am IJ«), erhebt sich H. Hartig auch noch zu einem Landschaftsbild, das eigener Schöpferphantasie entsprossen scheint (»Garten am Meer«). Auch E. Bracht versteht es immer wieder, seine Landschaften über den »Ausschnitt« hinauszuheben (»Das Grab Cecil Rhodes'«), und es würde interessant sein, einmal seine Schüler beisammen zu sehen.

Das Zerflatternde unseres Ausstellungswesens, wird immer wieder fühlbar. Der Landschafter Fr. Wildhagen erfreut durch vier Bilder.

Die »Kollektionen« entschädigen nur wenig. Doch läßt man sich gern von O. Frenzel in Oktoberabende u. dgl. versetzen, widmet ebenso den etwas gleichförmig-kontrastreichen Lichtern, die L. Ury schleierartig über seine Seelandschaften breitet, einen freundlichen Blick, fragt sich aber, wieso J. Bergmann zu der Ehre eines ganzen Saales kommt.

Die Ungarn treten — selbst abgesehen von G. v. Benczurs Riesenbild der Huldigung von 1896 — konservativer oder akademischer auf, als in der Sezession, stehen aber zum Sonstigen im Gegensatz durch stärkere und gehäuftere Akzente. Fast alles von ihnen hier Ausgestellte ist in festen Händen, von verstorbenen Meistern wie M. v. Munkácsy und L. v. Páal bis zu neueren wie P. v. Szinyey-Merse, F. Katona und dem pariserisch eigensinnigen J. Rippl-Ronái.

Gedenken wir noch der jüngsten Todesfälle unter deutschen Malern, so verweilen wir mit Interesse vor den Bildern Wohlangesehener, wie den Hafenbildern W. Hamachers und dem »Gruß in die Ferne« Fr. Skarbinas, und bedauern auch den Verlust von denen, die ersichtlich noch in der Entwicklung der Landschaftskunst standen: A. Kips und E. Ockel.

DIE DANZIGER TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ

War für die zehn Sitzungen, die seit 1900 alljährlich im Interesse der Denkmalpflege gehalten worden, bei der Wahl der Versammlungsorte bisher hauptsächlich Mittel- und Süddeutschland berücksichtigt worden, auch einmal der Nordwesten, so ging diesmal die Fahrt in den fernen nordöstlichen Teil des Reiches, nach der an Denkmälern so reichen, alten Hansestadt Danzig. Unter ortskundiger Führung und auch mit Hilfe des durch Bilder reich illustrierten Vortrages, den Stadtbauinspektor Dähne in der Technischen Hochschule hielt, lernte man die dortigen Kunstdenkmäler kennen, zog auch hinaus, um das Kloster Oliva[1]) und vor allen Dingen die Marienburg zu besuchen. Die Stadtverwaltung von Danzig tat überdies in rühmlichster Weise das Ihrige, um den Gästen den Aufenthalt angenehm zu machen. Sie werden sicher der Stadt eine dankbare Erinnerung bewahren und ihr wünschen, daß, soweit ihr altes Architekturbild noch unbeschädigt ist, ihr dieses auch noch lange so erhalten bleiben möge, oder daß wenigstens das Neue durchweg sich harmonisch den Überbleibseln alter Herrlichkeit anfügen lerne. Bei solchen Gedanken wird man recht gewahr, wie eng die Interessen der Denkmalpflege mit denen des Heimatschutzes zusammengehen. Wieder, wie schon in den letzten Jahren, war der Bund Heimatschutz zu gleicher Zeit am selben Ort erschienen, ohne trotzdem seine bisherige Sonderstellung aufzugeben. Nun endlich soll das anders werden. Es werden von jetzt an alle zwei Jahre große gemeinsame Tagungen für Denkmalpflege und Heimatschutz stattfinden, in den zwischenliegenden Jahren kleinere einzelne. Nur an den großen Tagungen werden sich die Regierungen künftig noch offiziell beteiligen.

Vom Heimatschutze sei hier nur in der Kürze berichtet, daß er unter Vorsitz von Prof. Schultze-Naumburg am 28. September tagte, wobei Prof. Dr. Kumm einen Vortrag über »Naturschutzparke« hielt.

Die Tagung der Denkmalpflege brachte außer sehr wichtigen Erörterungen allgemeiner Natur eine Reihe von Vorträgen teils technischen Inhalts, teils über das Thema der Beziehungen zwischen den Kunstdenkmälern und der Pflanzenwelt. Es sei gestattet, auf diese zwei letzten Gruppen der Vorträge zunächst hinzuweisen, obgleich wir damit von der tatsächlichen Reihenfolge der Erörterungen abweichen. Prof. Dr. H. Dragendorff aus Frankfurt a. M. redete über »Methodik der Ausgrabungen«. Die verantwortungsvolle Arbeit erfordert Gewöhnung zu eingehender Beobachtung. Sie verlangt die Fähigkeit, eine Aufgabe zunächst im Großen zu erfassen, um von da aus ins Einzelne zu gehen. Sie erheischt die Gabe der Anpassung an oft schnell veränderte Verhältnisse, Solidität beim Sammeln und beim Sortieren der Fundgegenstände, Erfahrung in der Konservierung des Gefundenen. — Die Darlegungen von Prof. Dr. K. von Lange aus Tübingen galten der Restaurierung mittelalterlicher Skulpturdenkmale. Zum Ausgangspunkt nahm der Redner zwei bekanntere neue Vorfälle. Der eine war der zum Glück noch abgewehrte Versuch, den Karg-Altar von Hans Multscher im Ulmer Münster wieder herzustellen; der andere die Restaurierung des Marktbrunnens in Rottenburg (Neckar), die zuletzt zur vollständigen Nachbildung des alten Werkes geführt hat Hieran anschließend stellte Prof. Lange neun Leitsätze für die Behandlung mittelalterlicher Steinarbeiten auf, des Inhalts: diese unter regelmäßige Kontrolle zu stellen, damit durch beständige kleine Ausbesserungen der ursprüngliche Zustand so lange als möglich erhalten bleibe; ferner sie vor der Ausbesserung aufmessen und abbilden zu lassen; den Unterschied zwischen alten Teilen und Ergänzungen nicht zu verwischen; die Skulpturen, ehe sie ganz verwittern, unter Dach und Fach zu bringen; endlich, sich nicht aufs Kopieren einzulassen, sondern bei vollständiger Neuschöpfung anstelle von Werken, die sich nicht mehr erhalten lassen, neue selbständige Erfindungen auszuführen u. s. f. An der anschließenden Diskussion beteiligten sich zahlreiche Mitglieder der Tagung. Man kam darin überein, daß bei diesem Gegenstande, wie bei vielen anderen von Fall zu Fall und nicht generell entschieden werden müsse. — Prof. Rathgen aus Berlin berichtete über die »Wirksamkeit der Steinerhaltungsmittel«. Die wichtigsten dieser Präparate hat er an verschiedenen Steinsorten einer zweijährigen Probe unterzogen, auch dabei einige Resultate erzielt, die aber doch noch nicht als endgültig anzusehen sind. — Über »Baumaterialien und Heimatschutz« äußerte sich Oberbaurat Schmidt aus Dresden. Unter Bezug auf die Anfeindungen, die seitens der Dachpappe- und Zementfabriken gegen die Arbeit der Denkmalpflege gerichtet werden, betonte er, daß es dieser gar nicht auf die prinzipielle Beseitigung dieser oder jener Materialien ankomme, sondern darauf, daß letztere nicht in Form und Farbe aufträten, die die Orts- und Landschaftsbilder schädigen. Lediglich verlangt muß die harmonische Einfügung der Neubildungen werden. — Die Vorträge über die Behandlung des Pflanzenwuchses wurden eröffnet durch den des K. Bayerischen Generalkonservators Dr. Hager aus München. Er sprach über den »Ein-

[1]) Über Oliva vgl. »Die christliche Kunst«, Jahrg. V, S. 145.

LUDWIG RICHTER BEIM EINSIEDEL

Zu Bechsteins Märchenbuch: »Die Lebensgeschichte der Maus Sambar«. Text S. 115 ff.

fluß der Vegetation auf die Baudenkmäler«. Ob man jene schonend zu behandeln hat oder nicht, läßt sich allgemein nicht feststellen. Auch hier gilt die Behandlung von Fall zu Fall. Man kann durch die Beseitigung des Pflanzenwuchses Schaden verhüten, der z. B. durch Auflösung des Mörtels oder auch durch Sprengung des Mauerwerks entsteht. Man kann aber auch Schönheit, Stimmung, malerische Wirkung dadurch ruinieren. Wo es sich nicht um außergewöhnliche Rücksichten handelt, muß man den regellosen Pflanzenwuchs einschränken oder entfernen. Was dafür als Ersatz dienen kann, ist nicht leicht zu sagen. Spalierobst gedeiht zu langsam, über den Nutzen oder Schaden des Efeus herrscht Uneinigkeit, der deutsche wilde Wein verbreitet sich zu stark. Empfehlenswert ist der amerikanische wilde Wein, auch die wilde Rose. — Die Frage der »Denkmalpflege und Gartenbaukunst« wurde von dem Landeskonservator Prof. Dr. Gradmann aus Stuttgart und dem Landesbaurat Prof. Göcke aus Berlin behandelt. Ersterer setzte die Leitgedanken auseinander, nach denen Gartenanlagen in der Nähe von Baudenkmälern auszubilden seien. Sie bedürfen der architektonischen Gestaltung, weniger der naturalistischen. Welcher Stil zu wählen ist, darf nach dem der Architektur entschieden werden. Imitationen der Natur sind zu verwerfen. Prof. Göcke stellte die Gesichtspunkte des Städtebaues in den Vordergrund, wobei u. a. die Behandlung alter Friedhöfe eine interessante Erörterung fand.

Die beiden wichtigsten Vorträge der Tagung waren die des Reg.-Rats Blunck aus Berlin über »Hochschulunterricht und Denkmalpflege« und des Geh. Baurats Walbe aus Darmstadt über die »Mitwirkung der Geistlichkeit bei der Denkmalpflege«. Der Blunckschе Vortrag stellte zunächst fest, daß die Berliner Technische Hochschule in den letzten Jahren damit vorangegangen ist, ein Kolleg über praktische Denkmalpflege lesen zu lassen. Redner betonte die Notwendigkeit, daß auch die übrigen Technischen Hochschulen sich diesem Beispiele anschlössen. Dann würden ihre Zöglinge in das praktische Leben treten im Besitze positiver Kenntnisse auf dem Gebiete der Denkmalpflege. Der Überlastung der Studierenden kann man durch Beseitigung einzelner Dinge von geringerer Bedeutung vorbeugen. Hierbei kommt besonders die Vorbildung jener Architekten in Betracht, die vom Staate selbst ausgebildet werden, und vor deren Betätigung gegenüber den Baudenkmälern man sich doch oft nur zu sehr hüten müsse. Einen Grund dieser zur Kritik herausfordernden Erscheinung erblickte der Redner darin, daß bei der Ausbildung der Baubeflissenen das Handwerk in der Kunst allzusehr zurücktritt, die Dressur nach der historischen Seite zu sehr überwiegt. Die bisherige Erziehung schafft nicht Künstler, sondern halb gelehrte, halb wissenschaftliche Arbeiter voller Zuversicht, aber ohne selbständige Leistungsfähigkeit. Erzieht man nun die Jugend zur Denkmalpflege, versucht man sie mit Verständnis und Liebe zur Sache zu erfüllen, so muß man ihr vorweg beibringen, daß nur der in Wirklichkeit durchgebildete Historiker, Handwerker und Künstler mit dieser Sache praktisch beschäftigt werden dürfe. In der Diskussion wurde mit Recht die Wichtigkeit betont, welche die Teilnahme an jenen Vorlesungen für die jungen Juristen besitzt, von denen ja doch viele in ihrer späteren Tätigkeit als Verwaltungsbeamte häufig mit diesen Fragen zu tun bekommen und gezwungen sind, sich mit den einschlägigen Gesetzen zu beschäftigen. In diesem Zusammenhange konnte die Wichtigkeit solcher Vorbildung auch für die Geistlichkeit nicht unerwähnt

bleiben. So kam es, daß der eigentlich erst für den zweiten Tag beabsichtigte Walbesche Vortrag schon am ersten Tage gehalten wurde. Dies hatte den Nachteil, daß zahlreiche Geistliche, die am ersten Tage verhindert waren, um die Anhörung des inhaltreichen Vortrages kamen. Denn, wie der Redner mit Recht betonte, besteht in weiten Kreisen der Geistlichkeit lebhaftes Interesse für diese Fragen. Nur wie die Mitarbeit zu gestalten, ist unklar. Zunächst wird man verlangen können, daß der Geistliche in seiner eigenen Kirche für ordentlichen Zustand sorgt. Er soll dafür soweit die Verantwortung behalten, daß er auf die gewöhnlichen Schäden achtet, und sich um ihre Abhilfe bemüht. Eine Vorbildung für die Denkmalpflege fördert bei dem Pfarrer, wenn er als Bauherr auftritt, die Möglichkeit, mit dem berufenen Denkmalpfleger in Harmonie zu bleiben. So wird man um viele Streitfälle herumkommen. Die Ausbildung erfolgt auf dem Seminar und auf der Universität, nicht minder während der Amtsführung selbst. Denn gerade hier erst läßt sich der Begriff von dem vielseitigen Wert des einzelnen Kirchengebäudes schaffen, das Verständnis, an wie vielen großen und kleinen Dingen dieser Wert hängt, und wie man ihn je nach Behandlung retten oder schädigen kann. Besichtigungen der Einzeldenkmale sind daher wichtiger als kunstwissenschaftliche Ausbildung. Von den schon existierenden Kursen erwähnte der Redner u. a. die von der Leo-Gesellschaft an der Universität Wien errichteten. Die Diskussion über den wichtigen Gegenstand war lebhaft und ausführlich. Sie erwies namentlich auch das von allen Seiten und Parteien der Frage entgegengebrachte Interesse, so u. a. bei der Ansprache des Dompropstes Dietrich aus Frauenburg.

Von den Einzelheiten, die die Denkmalpflegetagung brachte, verdient noch Erwähnung, daß das Dehiosche Handbuch der Kunstaltertümer, dessen Herausgabe seit dem dritten Bande ins Stocken geraten war, nun fortgesetzt werden soll, und zwar verheißt man uns den vierten Band für das Ende des laufenden, den fünften auf den Schluß des kommenden Jahres. — Die nächste Sitzung wird 1911 in Salzburg stattfinden.

LEIPZIGER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Leipzig hat seit kurzem zwei Ausstellungen, die etwas mehr als die kleinen Veranstaltungen der Art, in denen das Leipziger »Kunstleben« allein sonst sich ausspricht, auch ein größeres Publikum interessieren dürfte. Die eine ist die französische Ausstellung im Städtischen Museum, veranstaltet vom Leipziger Kunstverein, die in der Hauptsache der in Paris lebende Leipziger Bildhauer Rechberg zusammengebracht hat. Man wird unbedingt als verdienstvoll anerkennen — vor allem, wenn man sich der Schwierigkeiten bewußt ist, die mit einem solchen Unternehmen verbunden sind — daß ein deutscher Kunstverein es unternommen hat, eine solche Ausstellung ins Leben zu rufen; allein man darf nicht verschweigen, daß das Resultat nicht ganz dem Aplomb entspricht, mit dem die Ausstellung in die Welt gesetzt wurde. Der Titel der Ausstellung: »Französische Kunst des 18.—20. Jahrhunderts« läßt mehr erwarten, als tatsächlich vorhanden ist; doch bietet die Ausstellung immerhin die Möglichkeit, ein Bild der Kunst der französischen Meister des angegebenen Zeitraumes bald mehr oder weniger deutlich, je nach den individuell charakterisierenden Eigenschaften oder der Zahl der den verschiedenen Künstlern zugehörigen Werke, zu gewinnen.[1])

[1]) Ausstellungen französischer Werke hatten wir in letztvergangener Zeit auffallenderweise verschiedene in Deutschland (vgl. u. a. die Berichte im VI. Jahrgang, Heft 10, S. 312 ff. und Beilage S. 29 f.).

Zu gleicher Zeit wie im Städtischen Museum am Augustusplatz die französische Ausstellung ist im Buchgewerbehaus eine graphische Ausstellung dem Publikum zugänglich, die dem Titel Deutsche graphische Ausstellung so ziemlich gerecht wird. Sie umfaßt im allgemeinen alle bedeutenden Graphiker Deutschlands und dazu noch eine ganze Anzahl von Arbeiten jüngerer unbekannter Künstler, die vielleicht hier zum erstenmal an die Öffentlichkeit treten. Durch die Aufstellung nach Städten ist die Möglichkeit geboten, sich den Stand unserer deutschen graphischen Kunst ziemlich deutlich zu vergegenwärtigen. Ganz unzweifelhaft hat die Graphik bei uns in letzter Zeit einen erheblichen Aufschwung genommen, und ganz unzweifelhaft haben es unsere Graphiker auch immer mehr gelernt, den Ausdruck zu finden, der dem Stil der Graphik gemäß ist, d. h. sie sind immer mehr dahin gekommen, sie als Künstler zu treiben, nicht als Dilettanten, wie es leider lange genug der Fall war. Man kann schon konstatieren, daß sich gewisse Schulen gebildet haben, gewisse Richtungen, die sich in gewissen Zentren festgesetzt haben und in ihrer Gesamtheit ganz gut die künstlerischen Ideen unserer Zeit in ihren verschiedenen Erscheinungen verkörpern. In der Leipziger Gruppe, der etwas mehr als gewöhnlich — aus begreiflichen Gründen — Raum gegönnt ist, dominiert natürlich — obwohl er nicht eigentlich seiner Bedeutung nach lokal sich einordnen läßt — Klinger, von dem die drei neuen Blätter aus dem Zyklus vom Tode II, betitelt: Krieg, Herrscher, Philosoph, ausgestellt sind. Besonders das letzterwähnte Blatt gehört zu den reifsten Schöpfungen des Meisters, dessen Bedeutung trotz allem, was man gegen ihn sagen mag, festgestellt ist. M. Seliger, der Leiter der Leipziger Akademie hat eine große Anzahl sehr frischer Studien ausgestellt, ebenso O. R. Bossert mehrere figürliche Entwürfe und Landschaftsstudien. Der fruchtbarste und am meisten im Sinne der Leipziger Tradition — wenn man von einer solchen sprechen kann — arbeitende Graphiker ist B. Héroux, von dem einige ganz hübsche Radierungen mehr zu interessieren vermögen als seine ziemlich langweiligen Exlibris. Von Horst-Schulze sind einige Zeichnungen ausgestellt, ebenso von E. Gruner, einem hoffnungsvollen jungen Leipziger Künstler, dann ist auch A. Leistner relativ gut vertreten. Charaktervoller als seine Arbeiten sind die einer in Chemnitz wohnenden Künstlerin M. Schrag, von der vor allem drei sehr flotte Lithographien auffallen, und die farbig sehr reizvollen Arbeiten von Lisa Hofmann-Leipzig. Dresden ist naturgemäß vor allem durch die famosen Landschaften von Otto Fischer vertreten, der glücklicherweise in neuerer Zeit auch etwas mehr sich von den englischen Vorbildern freimacht, dann durch die vielleicht durch Fischer beeinflußten, im übrigen aber sehr schätzenswerten Arbeiten von W. Zeising, der mit zu unseren besten Schilderern der modernen Stadt gehört. Ein ganz origineller Künstler scheint O. Gelbke zu sein, sein Zyklus von Zeichnungen — Glossen zum Fettbürgertum — ist jedenfalls recht komisch. Die Aquarelle von R. Dreher sind außerordentlich reizvoll, aber nichts weniger als graphisch. Weimar vertritt in erster Linie Ludwig von Hofmann mit einer ganzen Reihe von Zeichnungen, Studien zu Gemälden, Aktstudien u. dgl., die alle den sanften Reiz Hofmannscher Kunst aufweisen; recht hübsch sind immer wieder die Holzschnitte von M. Geibel, seit neuerer Zeit ist auch Georg Greve-Lindau nach Weimar zu zählen, der eine sehr ernsthafte, sachliche, auf den ersten Eindruck allerdings nicht bestechende Art gefunden hat, die süddeutsche Landschaft in der Radierung festzuhalten.

Die Münchener Graphiker unterscheiden sich sofort

durch den dekorativen Zug ihrer Arbeiten. Wo man in der Malerei darauf ausgeht, dekorativ zu wirken, geht natürlicherweise auch die Graphik ähnliche Wege. Vor allem W. Klemm und C. Thiemann sind hier zu nennen, als ein sehr produktives Künstlerpaar, das in sehr geschickter Weise den Holzschnittstil nach japanischem Muster auf die heimische Landschaft — vor allem wo sie etwas romantisch ist — Alt-Prag, Rothenburg — anwendet. Die Stilleben von Laura Lange sind sehr geschmackvoll, wenn auch etwas sehr weiblich gefühlt, als Holzschnittkünstler par excellence wirken natürlich vor allem H. Neumann, dann Joh. Metzner, Heine Rath, H. Konsbrück und H. Hammer der besonders gut vertreten ist. Die etwas derben ‚Arbeiten von R. Graef sind aus dem Simplicissimus bekannt, noch mehr die Karikaturen von O. Gulbransson, von denen eine große Anzahl in Originalen ausgestellt ist. Die eigentlichen Radierer sind W. Geiger, dessen neueste Blätter den alten nicht nachstehen, dann J. Uhl, der in neuerer Zeit durch seine großen symbolischen Blätter — Der Reiche, Ahasver u. dgl. — mehr an die Öffentlichkeit gedrungen ist, und E. Scharff mit seinem Zyklus Träume, sowie ein junger Künstler Preuss, der gelegentlich sehr hübsche, kleine, phantasievolle Blätter radiert. Brockhoff, E. Liebermann, C. Felber, dann O. Lange, Sieck, Bauriedl, Bauer sind ja zur Genüge bekannt. Von Meyer-Basel sind endlich noch eine Anzahl hübscher Radierungen ausgestellt und drei sehr originelle Blätter von M. Wolffhügel. Die Wiener Künstler haben nur wenig geschickt, Pollak, dann Friedmann, Junk, repräsentieren es nicht schlecht; auch aus der Schweiz haben Künstler Arbeiten eingeschickt. Die Lithographien des Züricher Künstlerbundes können es getrost mit dem Karlsruher Künstlerbund aufnehmen.

Die norddeutsche Künstlerschaft wird dargestellt zunächst durch die Radierungen von Käthe Kollwitz, die ja immer noch zu den markantesten Persönlichkeiten unserer Graphik gehört, wenn sie auch offenbar nicht mehr von der Spezialität loskommt, durch die sie bekannt geworden ist. Eine neue Erscheinung, der Berliner Radierer Erich Wolfsfeld, verdient besondere Beachtung; er hat die Anregungen, die ihm Greiner vermittelt hat, in eigenartiger Weise weitergebildet. Fritz Lederer, Berlin, ist als Landschafter hervorragend, seine Bildnisse sind jedoch ebenfalls von hoher Qualität, Heinrich Zille ist als Illustrator und Schilderer einer besonderen Seite des Berliner Lebens sehr bekannt, von Hedwig Weiss sind drei ganz interessante Zeichnungen ausgestellt; eine neue Erscheinung ist F. Mesek, dann O. Hasler und R. Möller, die versuchen, etwas Eigenes zu geben. Paul Baum bringt in seinen Radierungen dieselben Prinzipien zum Ausdruck, die seine Zeichnungen aufweisen, H. Struck ist ein geschickter Zeichner, W. Belling ein ganz interessanter Schilderer von Marabus u. dgl., der geschickteste Techniker der ganzen Berliner Gruppe ist jedoch zweifellos E. Orlik, dessen Porträts zu den einwandfreiesten Werken der ganzen Ausstellung gehören. Fritz Wolff-Königsberg ist ihm gegenüber nichts als ein etwas altmodischer Routinier, von den Vertretern der neuen Berliner Secession, deren Arbeiten in seiner Nähe aufgestellt sind, ganz zu schweigen. Unter diesen zeigt wirkliche Eigenart vielleicht am meisten Moriz Melzer, dessen farbige Holzschnitte als Dekorationen äußerst geschmackvoll wirken. Auch den Arbeiten von Pechstein kann man noch genug abgewinnen, wenn sie auch hart an der Grenze des Geschmackvollen stehen, die Arbeiten der »Brücke« bewegen sich jedoch schon auf einem Gebiet, das jenseits dieser Grenze liegt. Wie anders wirken die kerngesunden, ehrlichen Radierungen eines Mannes wie Graf Kalckreuth, der mit seinen neuesten Arbeiten vertreten ist. Sehr interessant sind die technisch merkwürdigen Arbeiten von Illies-Hamburg, in starkem Gegensatz dazu stehen die mehr auf kunstgewerbliches Gebiet übergreifenden Arbeiten von H. Vogeler, der neben Hans am Ende hauptsächlich Worpswede vertritt. Als ein Künstler von starkem Temperament ist noch in dieser Koje E. Nolde hervorzuheben. Auch in kleineren deutschen Städten regt es sich gewaltig. Als Vertreter von Magdeburg sei besonders Winkel genannt, dessen Porträts sehr geschickt radiert sind, auch W. Giese ist eine bemerkenswerte Persönlichkeit. Die religiösen Radierungen von W. Steinhausen sind von eigenartigem Reiz, Thielmann stellt besonders gern in seinen großen Radierungen das Leben der hessischen Bauern dar. Ganz reizvoll sind die Arbeiten von H. Barthelmess-Erlangen und Pretzfelder-Nürnberg, die manche Ähnlichkeit miteinander haben, bekannter sind die etwas trockenen Radierungen von O. Ubbelode. H. Otto, E. Hartmann, dann Voellmy-Basel seien nur nebenbei als tüchtige Radierer erwähnt. Auf ganz anderem Gebiete bewegen sich die Ideallandschaften von H. Funke-Paris und die malerisch ausgezeichneten Blätter von Amandus Faure-Stuttgart. H. Meid ist der neue Träger des Villa-Romana-Preises, dessen stark impressionistischen Arbeiten sehr originell sind, A. Schinnerer sucht in seinen Radierungen nach neuen Ausdrucksformen, die sich in der Richtung eines neuen Stils bewegen. Die Karlsruher Schule wird sonst repräsentiert durch W. Conz, dem Lehrer für Radierung an der Karlsruher Akademie, dann durch Gattiker u. a. m. und vor allem durch H. v. Volkmann, dem bekanntesten Wiedererwecker der modernen Künstlersteinzeichnung. In Stuttgart sind besonders tätig neben Schmoll von Eisenwerth, der früher in München, und Cissarz, der früher in Dresden wirkte, Carlos Grethe und A. Eckener, der eine mehr Zeichner und Lithograph, der andere ausschließlich Radierer; als Landschafter von ganz spezifisch süddeutschem Charakter sind dann H. Reifferscheid und F. Hollenberg hervorzuheben. Zerweck-Schongau endlich nimmt eine gewisse Sonderstellung ein, seine Zeichnungen geben zwar immer dasselbe in neuen Variationen, sind aber gewiß von sehr feinem individuellem Gepräge. — Alles in allem gibt die Ausstellung einen durchaus umfassenden Begriff von dem, was unsere Künstler auf graphischem Gebiet leisten.

Dr. Sch.

VOLKSKUNSTAUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Eine Ausstellung badischer Volkskunst veranstaltet der badische Kunstgewerbe-Verein unter Leitung von Direktor K. Hoffacker im Kunstgewerbe-Museum zu Karlsruhe aus Anlaß des silbernen Ehejubiläums des Großherzogspaares (20. September). Aus allen Gegenden des Badener Landes sind Leihgaben, darunter einzelne städtische und private Sammlungen eingelaufen, hierzu kommen Gegenstände aus den Vereinigten Sammlungen Karlsruhe und nicht zum mindesten die reichen Bestände des Kunstgewerbemuseums. Da zu den letzteren eine Anzahl eingebauter Stuben gehört, so bot sich eine schwierige, aber reizvolle Aufgabe, zwischen diesen durch ad hoc geschaffene Interieurs geeignete Verbindungen herzustellen. Auch das Erdgeschoß des Lichthofes wurde durch Einteilung in Kojen umgewandelt.

Die ausgestellten Gegenstände umfassen ein großes Gebiet, sollte doch alles von Mobiliar, Hausrat, Kleidung, Handwerk und Industrie, soweit es irgendwie in

Beziehung zu künstlerischer Betätigung steht, einbeschlossen sein. Da sich nun die Volkskunst bekanntlich keiner originalen, sondern nur einer ins Ländliche übersetzten Sprache bedient, so verwischen sich bisweilen die Grenzen zwischen ihr und der städtischen Kunst, wie z. B. bei den zahlreichen, meist politischen Flugblättern, die mehr dem Inhalt als der Darstellungsweise nach hierhergehören. Für die Vorstellung vom Äußern der Bauernhäuser müssen uns Abbildungen, zum Teil von fein künstlerischer Ausführung, entschädigen — vielleicht wären Modelle mit entsprechender Umgebung angebracht gewesen — für das Innere geben die genannten Stuben, die aus alten Häusern des Schwarzwalds übertragen sind, einen unverfälschten Eindruck. Mäßig hoch, üben sie mit der Täfelung und der Holzdecke, der großen Fenstergruppe, dem mächtigen Kachelofen, dem schlicht gediegenen Mobiliar ihren eigenartigen Stimmungszauber aus. Von einzeln ausgestellten Möbeln sind besonders Himmelbettstätten und Schränke zu nennen, beide mit naiver Erzählungskunst und Farbenfreude, sowie mit Sprüchen bemalt, denen oft ein unfreiwilliger Humor anhaftet. Und doch, welch sinniger Gedanke, wenn der Blick des Erwachenden über sich die bekannten biblischen Szenen erblickt oder der Schrank dem Betrachter eine gute Lebensregel wieder und wieder einprägt! So verkehrt eine Überschätzung des künstlerischen Niveaus ist, so lehrreich ist es doch, die Umbildung der Formen vom Barock bis zum Empire in einfachere Technik zu beobachten. Des teueren Materials und der schwierigeren Arbeit wegen ist die Verzierung mit Einlegearbeit seltener. Neben dem Schranke spielt, als Behältnis für die Aussteuer der Braut, die meist mit frohem Blumenschmuck und Inschriften verzierte Truhe, eine große Rolle. Ein Lieblingsfeld für die Schnitzkunst bieten die Rücklehnen der Stühle, wobei das Motiv verschlungener Schlangen häufig wiederkehrt. Überhaupt nimmt die Holzbearbeitung in den waldreichen Gebieten einen großen Raum ein. Schnitz- und Drechselkunst betätigte sich auch am Spinnrad; wir sehen von diesem Symbol weiblichen Fleißes eine stattliche Zahl in abwechslungsreicher Gestalt aus der Sammlung I. K. H. der Großherzogin-Witwe Luise, dazu Haspel- und Webstühle. Eine Gruppe für sich bilden Faßhähne in Gestalt von Delphinen und Fabelwesen, deren Anbringung besonders in dem weingesegneten Markgräflerland beliebt ist. Sogar auf die Hobel und das andere Handwerkszeug der Küfer erstreckte sich die Verzierungslust des ländlichen Meisters. Hier seien noch die bemalten Span- und andere Holzschachteln sowie Mangelhölzer und Backmodel erwähnt. Allem dem gegenüber beschränkt sich die Verwendung des Eisens auf wenige Fälle, wo sie aus praktischen Gründen angebracht war. Eine Zusammenstellung schmiedeeiserner Grabkreuze gibt Typen, meist mit einer doppelseitigen Kapsel im Kreuzungspunkt, wie sie auch im übrigen Süddeutschland beliebt sind. Froherer Bestimmung gewidmet sind die weit ausgestreckten Arme der Wirtsschilde, neben denen die sogen. Herbergzeichen, in gerahmte Glaskästen über der Tür eingelassen, ein besonderes Dasein führen. Für Haus- und Speisegerät hielt sich auf dem Lande länger als in der Stadt das Zinn. Als charakteristisch finden sich besonders kantige Flaschen mit aufschraubbarem Deckel zur Mitnahme ins Feld. Sonst sind die Formen meist weder ausgesprochen ländlich noch landeseigentümlich.

Das Steinzeug bietet gleichfalls nichts von ausgesprochener Eigenart. Wichtiger sind die Erzeugnisse der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert blühenden markgräflichen Porzellanfabrik Baden und den Fayencefabriken zu Durlach und Mosbach. Die erstere kommt eigentlich für Volkskunst nicht in Betracht, dagegen bilden die Durlacher Fayencen eine originelle Gruppe. Krüge herrschen vor, die bald ein Liebespaar, einen Bauer im Sonntagsstaat (!) am Pflug, den Bauernsohn als Vaterlandsverteidiger usw. mit allerhand geistlichen und weltlichen Beischriften zeigen und so ein kulturhistorisches Dokument ihrer Zeit bilden. Unter den weniger zahlreichen Mosbacher Fayencen fällt ein hübsches Dekor mit Phantasielandschaften auf. Sehr beachtenswert sind die Zizenhausener Tonfiguren aus der Werkstatt des Th. Sohn (1. Hälfte des 19. Jahrhunderts), hauptsächlich durch die Nachbildungen des untergegangenen Holbeinschen Totentanzes am Barfüßerkloster in Basel bekannt; aber auch die Szenen aus dem Volksleben und politischen Satiren haben ihren eigenen Wert. Zahlreich sind die Trachten, die die verschiedenen Geschmacksrichtungen vom Main bis zum Bodensee zeigen. Näher darauf einzugehen, fehlt hier der Raum; es sei nur erwähnt, daß ihre Ausstellung infolge von realistisch nachgebildeten Figuren sowohl künstlerischer als verständlicher wirkt. Unter den Erzeugnissen der Industrie, soweit wir ihnen nicht schon bei den Holzarbeiten begegneten, stehen die Schwarzwälder Uhren an erster Stelle. Von den einfachsten bis zu den kompliziertesten Modellen, wozu auch die Musikwerke gehören, ist eine gute Übersicht geboten, desgleichen auch über die damit zusammenhängende Uhrschildmalerei, aus der Künstler wie L. Reich, J. B. Tuttine und Hans Thoma hervorgegangen sind.

Die in neuerer Zeit zurückgegangene, altgeübte Glasfabrikation hat hübsch geschliffene und bemalte Flaschen und Gläser geliefert, auch Glocken anstelle metallischer für Schlaguhren. Hierzu kommen noch Strohflechtereien und Zeugdrucke; Zunftladen und -schilde sowie Gesellenbriefe u. dgl. vervollständigen das Bild einer soliden Tradition.

Die kirchliche Kunst steht auf keiner hohen Stufe; hier heißt es vielfach, den guten Willen für das schwache Können zu nehmen. Am besten äußert sich dieses noch in der Kleinkunst, an Rosenkränzen, Reliquienkästchen, Weihbecken, Stickereien. Dagegen sind Skulpturen, wie Heiligenfiguren, Stationen, Reliquienkreuze und Malereien (Altarbilder, Hinterglasmalereien), meist unbeholfene Nachbildungen städtischer Kunstwerke, wofür mit Vorliebe die süßlichen Schöpfungen der Manieristen gewählt sind, so daß hier noch viel zu bessern bleibt! Auf andern Gebieten (Schnitzereien, Holzschachteln, Keramiken) beginnt eine Neubelebung alter Techniken durch moderne Formen, die natürlich großen künstlerischen Takt erfordert. Gute Ausblicke nach dieser Richtung gewährt ein Raum mit Arbeiten der Bernauer Lehrwerkstätten, der Gewerbeschule Furtwangen sowie solche nach Entwürfen für Holzarbeiten von J. Pouhonny, H. Goehler, A. Joho und für Keramiken von Frau E. Schmidt-Pecht, A. Kusche, Schreiber (Bühl), Gehringer-Wehrle (Waldkirch).

Und so steht zu hoffen, daß sich unsere badische Volkskunst, ohne sich aus den althergebrachten Gleisen zu entfernen, doch vor Erstarrung bewahrt und, wie in früheren Zeiten, Anregungen der städtischen Kunst aufnimmt, ihrer Wesensart nach verarbeitet und so ein schönes »Bekenntnis deutschen Heimatssinnes« bleibt.

E. Vischer

III. INSTRUKTIONSKURS FÜR KIRCHLICHE KUNST IN WIEN

Die Kunstsektion der »Österreichischen Leo-Gesellschaft« hat seit mehreren Jahren sogenannte Instruktionskurse« eingerichtet, welche vorab dazu dienen sollen, insbesondere dem Klerus in Fragen kirchlicher Kunst Aufklärung und Anleitung zu bieten, ein Beginnen,

welches angesichts der leider vielfach herrschenden Unkenntnis nur zu begrüßen war; das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht hat denn auch den Wert solcher Veranstaltungen vollauf gewürdigt und denselben in dankenswertester Weise seine materielle und moralische Förderung angedeihen lassen.

So hat nun in den Tagen vom 24. bis 28. Oktober der »III. Instruktionskurs für kirchliche Kunst« abermals, und zwar unter guten Auspizien, in Wien getagt, und der Umstand, daß sich diesmal die Zahl der Kursteilnehmer gegen früher erheblich gesteigert hat, ist wohl der beste Beweis, daß in den Kreisen des Klerus mehr und mehr das Interesse für die Sache sich steigert. Das größte Kontingent an wißbegierigen Zuhörern stellten diesmal die alpenländischen Diözesen Brixen, Salzburg und Trient; aber auch Laien, darunter ausübende Künstler, nahmen regelmäßig an den Kursstunden teil, welche dank der Umsicht der Veranstalter die allseitige Aufmerksamkeit bis zum Schlusse fesselten, obschon dieselben nicht unerhebliche geistige und physische Anforderungen bedingten. Allein — dies sei schon vorweg mit Genugtuung konstatiert — die Harmonie zwischen Vortragenden und Hörern war eine so schöne, daß man keine Anstrengung scheuen mochte; sie hat dem ganzen Unternehmen einen Erfolg gesichert, von welchem man wohl annehmen darf, daß dasselbe auch praktisch gute Früchte mit der Zeit bringen werde.

Es durfte wohl als besondere Ehrung für den Kurs bezeichnet werden, daß der derzeitige Chef des Unterrichtsministeriums, Se. Exzellenz Graf Stürgkh, der Eröffnungssitzung nicht nur beiwohnte, sondern selbst das Wort ergriff, um den Teilnehmern die Wichtigkeit der Veranstaltung an das Herz zu legen und sie aufzumuntern, das Gehörte in der Heimat in die Praxis zu übertragen. Es war nicht zu verkennen, daß dieser warme Appell großen Eindruck machte, der noch verstärkt wurde durch die Begrüßung, welche Prälat Dr. Zschokke im Namen des Erzbischof-Koadjutors Dr. Nagl an den Klerus richtete. Unter solchen Umständen mußte wohl auch das vom Präsidenten der Leo-Gesellschaft und der K. K. Zentralkommission Fürsten Franz von und zu Liechtenstein an den »hochgesinnten Förderer aller patriotisch-künstlerischen Bestrebungen« — den erlauchten Thronfolger Herrn Erzherzog Franz Ferdinand — gerichtete Huldigungstelegramm begeisterte Aufnahme seitens der Teilnehmer finden.

Die einzelnen Teile des Instruktionskurses bestanden aus theoretischen und praktischen Vorträgen, welche zumeist im K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie stattfanden, sowie aus praktisch angewendeten, gemeinsamen Besuchen in kirchlichen Sammlungen und Künstlerateliers. Durch alle Vorträge zog sich als gemeinsamer Grundgedanke programmatisch »die Idee des wahren und falschen Stilbegriffes im Zusammenhang mit Neuanschaffungen und den Prinzipien der Denkmalpflege mit spezieller Rücksichtnahme auf die Leiden der letzteren unter dem falschen Begriffe von Stilreinheit«. Es muß da von vorneweg gesagt werden, daß die Veranstalter und die von denselben bestellten Dozenten in wirklich einheitlicher Form diesen Grundgedanken durchgeführt und auf solche Weise auch den erhofften und erwünschten Erfolg für ihre Bestrebungen geerntet haben. Man suchte die Sache populär zu machen, und man hat dies auch erreicht, — und wenn der Unterrichtsminister dabei »vom guten Samenkorn gesprochen, das auf guten Ort gefallen«, dann dürfte er in diesem Falle wohl in gar mancher Beziehung recht behalten haben.

Es ist nicht so leicht, Theoretik und Praxis in solchen »Lehrvorträgen« zu trennen, und so fand sich denn auch in den meisten Exkursen beides wieder. Wir müssen uns darauf beschränken, nur die Themen anzugeben; aus ihrer übersichtlich getroffenen Wahl wird jedermann leicht erkennen, daß man der Idee eines kirchlich-künstlerischen Instruktionskurses gerecht geworden. Prälat Dr. Heinrich Swoboda, längst auch außerhalb Österreichs bekannt durch sein rastloses Arbeiten für die kirchliche Kunst und deren Erneuerung und in diesem Fall wohl auch wieder der unermüdliche geistige Leiter der Veranstaltung, hielt drei Vorträge: »Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunst« und »Die Grundform des Meßkleides«. War der Zweitgenannte mehr historisch-fachlich, »das Verständnis für den richtigen Schmuck dieses heiligen Zwecken dienenden Paramentes« zu beleben, so behandelte ersterer großzügig den historisch-sachlich-harmonischen Zusammenhang zwischen kirchlichen Kunstprinzipien und künstlerischen Forderungen, welche sich nach jeder Hinsicht in Freiheit und Gesetzmäßigkeit ergänzen. Ausgehend von geschriebenen und ungeschriebenen Quellen der letzteren besprach Redner architektonische und figurale Kunst und folgerte in seinen großzügigen Ausführungen, deren Drucklegung sicherlich für weitere Kreise höchst wünschenswert wäre, als Aufgabe des an der Sache zumeist beteiligten Klerus: zum Allerheiligsten gehöre nur das Beste, Schönste und Heiligste, — darum treue Pflege wahrer Kunst, persönliches Zusammenwirken mit dem Künstler, Ausschluß von Zwischen- bezw. Kunsthändlern, unreeller Surrogate und geistloser Fabrikware — denn »kirchliche Kunst ist die Hochblüte aller Kunst«.

Während diese Vorträge, dem gesamten Programm entsprechend, die Kunst vom Standpunkte der Kirche nach Zweck und Inhalt betrachteten, faßte Museumskustos k. k. Regierungsrat Dr. M. Dreger vor allem die rein künstlerische Seite der Werke ins Auge, um daraus die praktischen Folgerungen zu ziehen, welche sich für die Erhaltung und Ergänzung der Bau- und sonstigen Kunstdenkmale ergeben. In zwei, durch prächtige Lichtbilder unterstützten Vorträgen sprach derselbe demnach über »Konservierungs-Prinzipien«, während sein dritter (Schluß-) Vortrag in Form einer Führung durch die Textilsammlung des Museums abgehalten wurde. Dieselbe bot Gelegenheit, im besonderen die Frage der Konservierung von Textilgegenständen (Paramenten) als speziell für die Hörer aus den Kreisen des Klerus lehrreich eingehend zu erörtern. Bezüglich »Konservierungs-Prinzipien« möchte Redner erhalten, was zu erhalten ist, mit dem Hinweise darauf, daß die für 1912 in Wien projektierte große »Ausstellung für kirchliche Kunst« gerade kirchliche Kunstwerke und kunstgewerbliche Schöpfungen gesund moderner Richtung zeigen und so die Frage, wie man bei Renovierungen, Erweiterungen, Neuanschaffungen usw. nach gesunden Prinzipien vorgehen sollte, zeigen wolle. (Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Neue Wandmalereien in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Essen-Altendorf. Die Ausmalung des Chores dieser Kirche durch den in Essen geborenen Kunstmaler Wilhelm Immenkamp in München wurde vor einiger Zeit beendet. Die Darstellungen sind der Geschichte der Patronin, der hl. Gottesmutter, entnommen, und zwar: Der Tempelgang, die Verkündigung, die Beweinung Christi und die Himmelfahrt Mariens, je zwei Bilder auf jeder Chorseite unter den Fenstern. Die Zwischenräume der Fenster enthalten die Figuren alttestamentlicher Vorbilder Mariens: Judith, Esther, Ruth und die Mutter der Makkabäischen Brüder. In der Höhe in der Apsiswölbung thront Christus als Richter zwischen Maria und Johannes und einem posaunebläsenden Engel. Die Ausschmückung des Chores bildet den Beginn der gänzlichen Ausmalung der Kirche.

Die neuen Fenster in der Sixtinischen Ka-

pelle. Es war keine leichte Aufgabe, an die Stelle der früheren, die Fresken Michelangelos durch ihre Farbenwirkung beeinträchtigenden Fenster andere zu setzen, welche, von diesem großen Nachteil frei, dennoch für sich künstlerischen Wert haben. Nach vielen Probeanfertigungen und Versuchen auf die Wirkung an Ort und Stelle ist es endlich gelungen, eine gute Lösung der Aufgabe zu finden. Von figürlichen Darstellungen sind die Fenster frei. Sie wurden nach den durch die Glasmalerei Derix in Kevelaer erledigten Probeanfertigungen zum Teil von dieser selbst, zum Teil von der Hofglasmalerei F. X. Zettler in München ausgeführt und vor kurzem eingesetzt. Die Fenster bilden bekanntlich das Geschenk Sr. K. Hoheit des Prinzregenten von Bayern an S. Heiligkeit Papst Pius X. zu dessen goldnem Priesterjubiläum.

Köln-Deutz. Die St. Urbanskirche dahier erhielt ein Vortragskreuz und eine Ewiglicht-Lampe nach dem Entwurf von Bildhauer Hans Miller (München), zwei schöne und originelle Werke.

In Bischheim (Elsaß) wurde am 18. Oktober eine neue katholische Kirche eingeweiht, deren Erbauer Architekt J. A. Rüppel in Mainz ist.

Epitaph für Erzbischof von Stein. Das Münchener Domkapitel stiftet für Erzbischof von Stein ein Grabdenkmal, das in Bronze ausgeführt und an einem Pfeiler des Domes angebracht werden soll. Mit der Ausführung wurde Professor Georg Busch betraut, der das Modell Anfang November vollendete.

Bayerische Gewerbeschau 1912 in München. Zweck dieser Ausstellung ist, der Losung für das Gewerbe zum Siege zu verhelfen: Steigerung der Qualität, namentlich auch durch Veredlung der Form.

Pfaffenhofen a. d. Ilm. — Bonifaz Locher (München) schmückte jüngst die hiesige Pfarrkirche mit zwei Deckengemälden.

Joseph Albrecht (München) vollendete diesen Herbst in der Pfarrkirche zu Daiting 12 lebensgroße Apostelfiguren al fresco. Die Kosten bestritt der bayerische Staat.

Professor Kolmsperger (München) malte für die Pfarrkirche in Gebsattel bei Rottenburg o. T. ein Altargemälde: Der hl. Sebastian.

München. Zu Rittern des Maximiliansordens wurden ernannt: Professor Leo Samberger in München und Dr. Max Klinger in Leipzig.

München. Am 4. Dezember starb Professor Ludwig von Löfftz, der längere Zeit die Stelle eines Direktors der hiesigen Akademie inne hatte. Bekannt sind seine Pietà in der Neuen Pinakothek und das Bild der Himmelfahrt Mariä im Dom zu Freising. Löfftz war am 21. Juni 1845 geboren.

Münchener Secession. Die diesjährige Winter-Ausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz enthält zwei umfangreiche Kollektiv-Ausstellungen der Professoren K. Haider und Heinr. v. Zügel.

Ludwig Knaus ist am 7. Dezember in Berlin gestorben. Er war am 5. Oktober 1829 zu Wiesbaden geboren; seine künstlerische Ausbildung genoß er an der Akademie zu Düsseldorf. Seine reizvollen Genrebilder waren sehr beliebt und wurden in Abbildungen vielfach verbreitet.

BÜCHERSCHAU

Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte. Von Dr. Walter Rothes. Verlag von J. P. Bachem, Köln. Gebd. M. 8.—.

Schon die 1. Auflage dieses schönen Werkes wurde in der »Christl. Kunst« günstig beurteilt. Die nun erschienene 2. Auflage verdient eine noch bessere Aufnahme. Das Buch ist von 160 auf 224 Seiten angewachsen, die Zahl der Bilder stieg von 128 auf 171, darunter 8 prächtige Vierfarbendrucke; dabei wurden minder haltbare Leistungen ausgeschieden. Der Verfasser suchte jedem Jahrhundert, jeder künstlerischen Auffassung, jeder Persönlichkeit gerecht zu werden und neigt mehr zu größter Nachsicht als zur Strenge. Entschieden tritt er für die Madonnenmalerei der Nazarener ein. Er empfindet es als »ungerecht und einseitig, in ihrer Madonnenmalerei ausschließlich den Ausdruck kraftloser, sentimentaler Schwärmerei und die schwächliche, manierierte Nachahmung der Madonnen der großen südlichen Renaissancemaler erkennen zu wollen« (S. 133). Ersichtlich habe deutsches Gemüt und deutsche Empfindungstiefe die Gebilde ihrer Kunst beseelt. Diese verständnisinnige Würdigung der Nazarener macht den Verfasser jedoch nicht ungerecht gegen Künstler der Gegenwart, welche das Madonnenideal der Kunst von einer andern Seite her zu erobern suchen. Text und Ausstattung machen das Buch zu einem passenden Geschenkwerk. R.

Carl Larsson, Das Haus in der Sonne. Karl Robert Langewiesche Verlag. Düsseldorf und Leipzig. M. 1.80.

Der rührige Verlag, dem wir schon so manches treffliche Werk verdanken, hat seiner bekannten Sammlung der »Blauen Bücher« mit Larssons »Haus in der Sonne« einen neuen Band angefügt, der allüberall ungeteilten Beifall finden wird. Das in der Tat sonnige Werk bietet eine reiche Auswahl aus den beiden Originalwerken des bekannten schwedischen Maler-Radierers »Ett Hem« und »Larssons« darunter sechzehn in farbiger Aquarellreproduktion. Was soll man dieser reizenden Publikation zur Empfehlung sagen? Wer die liebenswürdigen Familienschilderungen in ihrer sachlichen und dabei doch so poetischen Darstellungsweise kennt, etwa von der letzten »Münchener Internationalen« her, wird eine deutsche Ausgabe derselben mit Freuden begrüßen und denjenigen, die Larsson noch nicht kennen, kann man keinen besseren Rat geben als sich umgehend für die geringe Summe von einer Mark und achtzig Pfennige dieses entzückende »Haus in der Sonne« zu kaufen. Es ist ein Buch für jung wie alt, herausgewachsen aus dem gemütlichen Heim eines Malerpoeten und aus dem gemütvollen Herzen eines warmfühlenden Familienvaters, ein wirkliches Idyll. In teils prächtigen, farbigen, mit liebevoller Sorgfalt durchgeführten ganzen Blättern, teils in flüchtigen Griffelspielen, die wie Momentaufnahmen wirken, spielt sich das Familien- und vor allem das Kinderleben im Hause Larssons ab. Man fühlt ordentlich die Liebe und das Glück heraus, die dieses Haus umschließen und man nimmt unwillkürlich teil an all dem Tun und Treiben von Groß und Klein. Dazu der schlichte Text, bar jeder Phrase, von ungesuchter Natürlichkeit, aber nichtsdestoweniger oder gerade deshalb von sonniger Wärme und tiefer Empfindung. Ich wüßte kein Buch neben unseres Ludwig Richters Werken, das so wie dieses verdiente, in jeder Familie Eingang zu finden, und keines, das auf so viel Entzücken und Freude rechnen dürfte. Kunst und Gemüt, wer sie selbst genießen oder sie andern bescheren möchte, wird sie in Larssons »Haus in der Sonne« finden. H.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES FÜR WRIEZEN

Anläßlich des von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstalteten Wettbewerbes zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für eine neue katholische Kirche in Wriezen (Brandenburg) liefen 77 Projekte ein. Das Preisgericht beschloß, zwei erste Preise zu verteilen. Den einen erhielt Kennwort »St. Zeno« von Friedrich Frhr. v. Schmidt-München, den anderen erhielt Kennwort »Deo optimo maximo« von Theodor Sohm-Darmstadt; der zweite Preis fiel auf Motto »Zum Neujahr« von Joseph Riedl-München; der dritte Preis wurde dem Projekt »Immakulata« von Michael Kurz-Göggingen zuerkannt. Ferner wurden Belobungen zugesprochen den Projekten: »Barock — wie so manches in Wriezen« von Richard Steidle-Ebensfeld, Ofr.; »Name Jesu II« von Ludwig Ruff-Nürnberg; »Auf märkischem Boden« von Ernst Müller-Charlottenburg; »Benno« von M. Simon (Mitarbeiter: L. Welzenbacher) München; »Ein Platzbild« von Albert Kirchmayer-Augsburg; »Florian« von F. Bichlmeier (Bodolz bei Lindau i. B.); »Name Jesu I« von Theodor Sohm-Darmstadt; »R.B.« von Seb. Buchegger und Heinrich Sturzenegger-Augsburg und »O.O.« von R. Fuchsenberger-Speier. Professor Heinrich Freiherr von Schmidt war geraume Zeit vor Ablauf des Termines vom Preisgericht zurückgetreten; statt seiner trat der im Ausschreiben genannte Ersatzmann Architekt Georg Zeitler ein. Als Ersatzmann für den am Erscheinen verhinderten Kustos Dr. Richard Hoffmann wurde einstimmig der geistliche Rat Kanonikus Staudhamer gewählt. Sonach setzte sich das Preisgericht zusammen aus den Architekten Georg Ritter v. Hauberrisser, kgl. Professor, und Georg Zeitler in München, den Malern Fritz Kunz und Matthäus Schiestl in München, den Bildhauern Hans Gruber und Professor Netzer, den Kunstfreunden Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen, und kgl. geistl. Rat S. Staudhamer, Hofstiftskanonikus in München; ferner gehörten dem Preisgerichte an Pfarrer Mittmann und Regierungsbaumeister Steffen in Freienwalde a. O. als Vertreter des Kirchenvorstandes Wriezen. Den Vorsitz führte Regierungsbaumeister Steffen.

Das künstlerische Ergebnis dieses 14. Wettbewerbes der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist hochbefriedigend.

In ihrem eigenen Interesse möchten wir die Architekten für andere Fälle auf ein paar Punkte hinweisen. Manche Architekten lieben es, bei Herstellung der perspektivischen Außenansichten zuviele Mittel anzuwenden, um eine »malerische« Wirkung zu erzielen. Nicht nur, daß die Farbe über Gebühr verwendet wird; auch ein stattlicher Baumwuchs wird vor das projektierte Bauwerk gestellt und zwar nicht selten gerade so, daß die Bäume wesentliche Teile der Architektur verdecken oder zerreißen, so daß man kaum mehr in der Lage ist, die Werte der Architektur nachzuprüfen, die doch den Ausschlag geben sollen. Wenn überhaupt, so könnte für gewöhnlich so ein Baumbestand, wie er gemalt oder gezeichnet wird, erst nach Jahrzehnten erreicht werden; das Bauwerk muß aber schon von Anfang an durch sich selbst künstlerisch wirken. Ferner geht mancher Architekt bei Heraushebung der Silhouette dadurch zu weit, daß er selbst solche Linien einfach wegläßt, die für die Deutlichmachung der Gliederung der Hauptmassen wichtig sind.

Den Künstlern, die zum guten Gelingen des Wettbewerbs so eifrig und erfolgreich beitrugen, gebührt der wärmste Dank. Mögen alle auch wenigstens einen ideellen Erfolg erlangen! Auf letzteres wird von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beharrlich hingewirkt.

JOSEPH DANHAUSER

Einer der hervorleuchtendsten und eigentümlichsten Wiener Künstler war unstreitig Danhauser, der 1805 in Wien das Licht der Welt erblickte. Sein Vater, der ebenfalls die k. k. Akademie besucht hatte, besaß eine große Möbelwerkstätte, aus der vorzügliche Arbeiten aus der Epoche des Kaisers Franz hervorgingen. Der Knabe Joseph war also schon in seiner frühesten Jugend von Dingen umgeben, die seinen Hang zur Kunst erwecken und ernähren mußten, denn der Vater zeichnete viel und sein Haus sah manchen der bedeutendsten Künstler dieser Zeit, wodurch der junge Danhauser stets neue und anregende Eindrücke empfing. Auch die Liebe zur Musik erwachte in ihm, er wurde einer der vorzüglichsten Schüler des bekannten Mayseder, des großen Violinmeisters, in einem solchen Maße, daß viele ihm rieten, sich gänzlich der Musik zu widmen. Allein die angeborene Neigung für die bildende Kunst hieß ihn die k. k. Akademie besuchen, wo sich seine Fähigkeiten schon nach wenigen Wochen auf ganz unglaubliche Weise zeigten. Zu jener Zeit stand aber die Wiener Akademie unter dreifachem Einflusse, was für ein jung aufstrebendes Talent von üblen Folgen hätte sein können. Der Franzose David hielt das klassische Element fest, während Overbeck, Scheffer von Leonhartshof u. a. das Festhalten an dem kirchlichen und mittelalterlichen Prinzipe predigten. Nur der dritte, Peter Krafft, der selbst Lehrer an der Wiener Akademie war, faßte entschiedenen Schrittes die Kunst der Gegenwart ins Auge und war erfolgreich auf der selbstgewählten Bahn tätig. Danhauser mit seinem eigentümlichen Wesen konnte sich mit der Antike absolut nicht befreunden, denn sie stand ihm in ihrer Gesamtheit wie auch im einzelnen ziemlich ferne. Größeren Einfluß übten jedoch auf ihn die Neuerungen der Ver-

ehrer des Mittelalters, und er fertigte mehrere Kompositionen, die sehr stark den Einfluß Scheffers zeigen. Aber sein eigentliches Feld fand er in den Gemälden Kraffts, dessen einfache Malweise ihn am meisten ansprach, und dessen größter Schüler er auch wurde.

Ungefähr zwanzig Jahre alt, machte Danhauser die Bekanntschaft des Dichters der »Tunisias« und der »Rudolphiade«: Ladislaus Pyrker, des damaligen Patriarchen von Venedig, der den jungen Maler um so lieber an sich zog, weil er doch hoffen durfte, daß dieser mehrere Stoffe aus den obgenannten Dichtungen bildlich behandeln werde. Und wirklich erschienen 1826 auf der Wiener Kunstausstellung drei Gemälde aus der Rudolphiade, die bei der Jugend des Künstlers allgemeines Erstaunen hervorriefen. Diese bildeten mit dem »Grab Wallensteins« (1828) den Übergang zu den nachherigen, Danhauser besonders charakterisierenden Bildern aus dem Leben, und man kann mit vollstem Rechte sagen, daß er durch das Mittelalter zur Gegenwart kam, um hier etwas zu leisten, was man in Wien noch nicht gesehen hatte.

Das erste Bild Danhausers, durch welches er seine neue Richtung kund gab, war das »Scholarenzimmer« eines alten Meisters. Es erschien 1828, und im nächsten Jahre folgte als Gegenstück das »Maleratelier«. Zwei Jahre später malte er den »Pegasus im Joche«, und gewann mit diesem und seinen »Neujahrs-Gratulanten« ein immer mehr teilnehmendes Publikum. Auch seine »Vergänglichkeit« und das »Mädchen, welches den Eltern seinen Fehltritt bekennt« (beide von 1834), fanden die beste Aufnahme, und da er nebenbei auch das Historische fortsetzte, wie er denn 1832 »Ottokars Tod« malte, bewarb er sich 1836 um den kaiserlichen Preis, bei welchem »Die Verstoßung der Hagar« als Gegenstand aufgegeben war. Er hatte nun diesen Stoff zwar weder im streng-historischen, noch im kirchlich-traditionellen Stile, sondern, man könnte fast sagen, mehr in niederländischer Weise aufgefaßt, gewann aber trotzdem, durch die Tüchtigkeit der Mache und Klarheit der Farbe, den Preis, und das Gemälde wurde für die k. k. Galerie im Belvedere angekauft. Das räumlich größte der historischen Bilder Danhausers ist das Hauptaltarblatt für die Domkirche zu Erlau, welches die Marter des hl. Johannes behandelt und von Pyrker, der damals Bischof von Erlau geworden war, bestellt war.

Die größte und allgemeinste Bewunderung erregte aber Danhauser 1836 durch seinen »Prasser«. Der phantasierende Künstler war nämlich auf den Gedanken gekommen, eine biblische Parabel in dem Gewande der Jetztzeit zu schildern, und wählte dazu die altbekannte Erzählung von dem reichen Prasser und dem armen Lazarus. Das Bild, durch den famosen Stich Fr. Stöbers fast in der ganzen Welt bekannt, begeisterte das Publikum, das nun mit einem Male ein schön ausgeführtes Werk vor sich hatte, welches keines Kommentares bedurfte, und so treu nach dem Leben gemalt war. Mit gespannter Erwartung sah man dem nächsten Bilde des Künstlers entgegen. Dies war, 1837, der »Augenarzt«, welcher ebenfalls auf das beste aufgenommen wurde, da es eine tiefrührende Szene des Familienlebens darstellte. Frau, Vater u. a. umgeben den Geheilten, von dessen Augen der Doktor eben die schützende Binde nahm; aber, wie sie auch erfreut und innerlich bewegt sein mögen, der Genesene scheint sie doch nur wenig zu beachten, denn seine ganze Seele ist auf das Kind gerichtet, das man eben zur Türe herein trägt, denn dieses sieht er, obwohl er es schon auf den Knien geschaukelt haben mag, jetzt zum ersten Male. Im Jahre 1839 erschien das Gegenstück zum Prasser, die »Klostersuppe«, in welchem Bilde der altgewordene Schwelger in Gesellschaft eines Bettlers und seines ehemaligen Dieners, eines Mohren, die Armensuppe aus den Händen von Kapuzinern bekommt, während draußen die eine seiner früheren Geliebten am Arme eines Anderen vorüberwandelt. Die »Schachpartie« und die »Testamentseröffnung«, sowie der »Pfennig der Witwe« stammen aus demselben Jahre. Auch das ebenso edel empfundene wie tonschöne kleine Bild »Mutterliebe« (Abb. S. 174) stammt aus 1839. Es befindet sich jetzt im Besitze der Modernen Galerie in Wien. Das nächste brachte: »Franz Liszt am Klavier«, den »Trost der Betrübten«, »Wein, Weib und Gesang« und die »Aufgehobene Pfändung«.

Von nun wurde aber Danhausers Gemüt von einer tiefen Verstimmung ergriffen, an der wohl auch die eigene Reizbarkeit des Künstlers schuld trug, die jedoch vorzüglich von jenen hervorgerufen wurde, welche sich teils berufen glaubten, die Feder zu führen, oder die meinten, weil sie Danhausers Talent in Protektion genommen hatten, auch an demselben mäkeln zu können. Der Rezensenten gab es damals eine Menge und manche unter ihnen machten, besonders zur Zeit der Kunstausstellungen, aus der Bestechung eine Art Gewerbe. Nicht nur diese, sondern auch ehrenhafte vergaßen auf die Kämpfe, die Danhauser durchgemacht hatte und ignorierten seine vielen Studien und seinen rastlosen Fleiß; sie wollten das, was er malte, so gemacht haben, wie sie es sich einbildeten und brachten ihren Tadel auf ziemlich rücksichtslose Weise vor, so daß der erbitterte Künstler endlich die Geduld verlor und ein Bild malte, in welchem er mehrere Rezensenten als Hunde darstellte. Daß man dies nichts weniger als von der humoristischen Seite aufnahm, läßt sich unter den damaligen Umständen wohl denken, da man in Wien noch nicht so weit gelangt war wie zu Düsseldorf, wo Achenbachs Karikaturen öffentlich und zu allgemeiner Erheiterung ausgestellt wurden. Die Kritiker begannen jetzt noch boshafter zu werden und Danhauser, zu edel, um sie mit neuen und noch beißenderen Karikaturen zum Schweigen zu bringen, verbarg seinen Gram und kam endlich so weit, daß er von den »Leuten« überhaupt nichts mehr wissen wollte. Er wandte sich nun der minder eigensüchtigen, minder von Leidenschaften durchwühlten Kinderwelt zu und malte nebenbei auch Gegenstände aus dem Leben der unteren Volksmassen. Jetzt entstanden sein »Kleiner Maler«, sein »Kleiner Virtuose«, das »Kind und seine Welt«; dann die »Weinkoster«, »Der Raisonneur im Wirtshause« usw. Danhauser sah nun mehr auf die wärmere Färbung und den schöneren Ton seiner Gemälde und erreichte auch hierin einen Grad der Vollkommenheit, den keiner der gleichzeitigen Wiener Maler mit ihm teilte. Aber zu tief hatte ihn schon die Krankheit erfaßt und mit einem Male begann der Ton seiner Bilder wieder grauer und trüber zu werden. Er entwarf und vollendete noch einige Gemälde, aber als er eben die Vorbereitungen zu einem großen Altarbilde für die Kirche zu Gran traf, erkrankte der Meister am Typhus, der ihn zum größten Leidwesen seiner Freunde und des ganzen kunstliebenden Wien nach wenigen Tagen (am 4. Mai 1845) dahinraffte.

Von Danhausers eigenen Radierungen sind fünf Blätter bekannt: Eine strickende Frau, bezeichnet mit J. D.; eine Hündin mit ihren Jungen, bezeichnet mit J. D. 1844; ein einzelner Hund; ein Gotscheer Bursche, dem Kinder Naschwerk abkaufen, bezeichnet mit J. D. 1844 und ein Knabe, von Waffen umgeben, aus seiner letzteren Zeit, flüchtig bezeichnet mit Jos. Danhaus. Er schuf auch viele Künstlerporträts und Bildnisse mehrerer Schriftsteller. Das Bildnis des Dichters Franz Stelzhammer begann Danhauser, konnte es aber nicht mehr vollenden, da ihn der Tod von seinen Schmerzen erlöste. Der Dichter schrieb daher unter die Lithographie desselben die Worte: »Weil er vollendet, blieb ich unvollendet!«

Karl Hartmann

DER APSIDENSCHMUCK IN DER KATHOLISCHEN KIRCHE ZU SCHWEINFURT

Da die Heiliggeistkirche zu Schweinfurt erst in den Jahren 1897 bis 1902 erbaut worden ist, so war für die künstlerische Ausschmückung der Apsis die Beantwortung der Stilfrage in diesem Falle keinen Schwierigkeiten ausgesetzt. Bei neuen Zutaten zu alten Kirchen weiß ja der Künstler oft nicht, welcher Partei er es recht machen soll, ob den Vertretern der historischen oder denen der modernen Richtung. In Schweinfurt konnte es nur darauf ankommen, sich dem modern romanischen Charakter des Baues anzuschließen. Daß dabei die aus verschiedenen Händen hervorgegangene Ausführung ein durchaus einheitliches Gepräge zeigt, liegt daran, daß der Entwurf des Gesamtplanes einem einzelnen Manne übertragen wurde. Die leitende Idee wurde von dem ehemaligen Schweinfurter Stadtpfarrer, jetzigen Generalvikar in Würzburg, H. H. V. Hessdörfer gefaßt und vom Konservator am Kgl. Bayerischen Nationalmuseum, Jakob Angermair, in Formen gebracht. Daß seitdem aber das schöne Werk durch eine Anzahl von Münchener Künstlern in trefflicher Weise zu Ende geführt werden konnte, ist das Verdienst des jetzigen Stadtpfarrers H. H. Dechant Weidinger. Die Kosten wurden durch Sammlungen von Privaten und zu einem sehr beträchtlichen Teile durch einen Zuschuß des Staates aufgebracht.

Aus der Architektur der Apsis und ihrem Schmucke ergibt sich eine vierfache Querteilung der vertikalen Fläche. Und zwar stehen die vier Teile in starkem Gegensatze zueinander, der doch durch die große Linie des Halbrundes mit der zugehörigen Concha äußerlich zusammengehalten, durch die ihnen zuteil gewordene Behandlung in Einklang gesetzt und durch den gedanklichen Inhalt aufs festese verknüpft wird. Im Mittelpunkte des letzteren steht die feierliche Hervorhebung des Heiligen Geistes. Ist doch diese Kirche ihm geweiht. Wie er am Pfingsttage ausgegossen ward über die Apostel des Herrn und sie erleuchtete, und seitdem der ganzen Christenheit sein Licht spendet, so ist die Taube des Heiligen Geistes in dem mittelsten der fünf Apsidenfenster dargestellt. Die Zeichnung zu diesen stammt von Kunstmaler Th. Baierl unter Mithilfe von G. Vogt. Diese alle schildern mit ihren Grisaille-Malereien das Wirken des Heiligen Geistes auf Erden und im Himmel: wie er als Geist Gottes über den Wassern schwebte, wie er über der Bundeslade weilte, und bei der Menschwerdung des Wortes mithalf; wie er waltet über dem Felsen St. Petri. Engelsgestalten weisen über diesen Bildern Auge und Seele empor. Denn das Licht, das durch diese Fenster einströmt, das göttliche Licht, das die Seelen erhellt, wie diese Fenster den Altarraum der Kirche, es ward erschaffen vor aller Zeit und Ewigkeit durch Gott und seinen Geist, der die Himmel ausschmückt.

Darum hat Baierl in der Halbkuppel der Apsis die Gestalt des lichtschaffenden Gott-Vaters gemalt. Hinter seinem Haupt das Dreieck als Symbol der heiligen Dreifaltigkeit. Mitten in dem düsterblauen Firmamente thront mit dem Blicke des Allbeherrschers seine erhabene bärtige Gestalt auf einem aus Löwen gebildeten Sitze. Ihn umgibt der Tierkreis, Sonne und Mond schweben zu seinen Füßen, mit weit ausgebreiteten Armen streut er das Heer der Sterne über den Himmel aus und weist der Milchstraße ihre Bahn. Wie Wolken umwogt ihn der goldene Mantel. Die Form der Gestalt vereinigt sich mit den schweren Farben zu einer gewaltigen, hochmonumentalen Wirkung. Sie hilft wiederum zur Steigerung des Eindruckes, den die so völlig verschiedenen Fenster machen, von denen die Rede war.

Hierbei wirkt aber noch etwas anderes mit, nämlich der höchst ausdrucksvolle Quergurt mit zehn in Hochrelief ausgeführten, überlebensgroßen Figuren, die sich zu je fünf rechts und links von einer Mittelfigur aneinander reihen. Letztere ist die Halbgestalt des segnenden Heilandes, die in einer betürmten, kleeblattbogenförmig geschlossenen Nische aufgestellt ist. Mit dieser Figur des Heilandes vervollständigt sich die Zahl der Personen der heiligen Dreifaltigkeit. Zwischen Gott-Vater in der Höhe und der Menschheit unten waltet Christus als sühnender Vermittler, als Hoherpriester. Die Figuren zu seinen Seiten sind zur einen Hälfte solche des Alten Testamentes, deren Betätigung im Leben dereinst das hl. Meßopfer voraus verkündet hat; zur andern Hälfte solche, die nach dem Erscheinen und Verschwinden des Herrn und in späteren Jahrhunderten der Verteidigung des hl. Sakramentes sich geweiht haben. Jene (merkwürdigerweise auf der Evangelienseite aufgestellt, während die christlichen Männer auf der Epistelseite sich befinden!) sind: Abel, dessen Blut gleich dem des Gotteslammes unschuldig vergossen ward; Melchisedech, der königliche Priester; Abraham, der Opferwillige; Moses, der zwischen Gott und dem Volke Israel vermittelte; Malachias, der Prophet des immerwährenden Speiseopfers. Die Figuren der Epistelseite sind: S. Paulus, Chrysostomos, Leo der Große, Thomas von Aquino, endlich der hl. Bischof Bruno von Würzburg als Beschützer der wahren Gottesverehrung im Frankenlande. Der ganze Fries zeichnet sich auf der halbrunden Wand der Apsis schon mittels der oben und unten ihn einfassenden starken Gesimse, mehr noch durch die reiche Wirkung ab, die die Relieffiguren ausüben. Sie sind sämtlich in ruhiger, fast strenger Haltung sitzend aufgefaßt, dabei aber doch voll Leben und ausdrucksvoller Bewegung. Dies, zusammen mit der schönen, durch die Architektur gegebenen Kurve nimmt dem Friese die Starrheit. Dabei ist das Motiv eines solchen Reliefstreifens doch dem romanischen Charakter der Kirche voll angemessen. Man erinnert sich unwillkürlich mittelalterlicher Skulpturen von ähnlicher Anordnung. Etwa jener an der Empore der Kirche zu Kloster Gröningen in Sachsen, die jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum sind; oder jener berühmteren aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, aus den Kirchen zu Hildesheim, Hamersleben usw. Die aus französischem Kalkstein gearbeiteten Figuren sind (zu des Heilandes rechter Hand und dessen Figur selbst) von Bildhauer Buscher, die andern von Professor Pruska entworfen, während Bildhauer Redl sie ausgeführt hat. Den zuvor erwähnten alten Beispielen gegenüber halten sich die neuen Arbeiten stilistisch vollkommen selbstständig und schließen sich damit dem modern-romanischen Charakter des Bauwerkes feinfühlig an. Unterhalb dieses Frieses findet sich das Bogenmotiv, das oben in den Fenstern zum Ausdrucke kommt, wieder aufgenommen und variiert durch eine von Säulchen getragene Blendarkade. Fast möchte ich die Durchführung für ein wenig zu zierlich halten. Die Säulchen mit ihren feinen Kapitälen und die Kleeblattbögen sind anmutig, aber nach meinem Empfinden gegenüber dem Ernst des übrigen Baues wohl etwas zu elegant. An zwei Stellen rechts und links vom Altar sind kleine zierliche gotisierende Wandschränke eingelassen.

Der Altar ist in der Form ganz schlicht, wirkt aber prächtig durch den bunten Marmor, in dem er ausgeführt ist. Das Tabernakel hat die Form eines Türmchens und erfreut das Auge mit seinem Material — vergoldetes Kupfer — und mit seinem reichen Schmucke von Emaillierung, Halbedelsteinen und dergleichen. Die schöne Arbeit stammt aus der kunstgewerblichen Werkstätte von Leyrer, war im Herbst 1910 im Münchener Kunstverein ausgestellt und fand daselbst gebührende

Anerkennung. Oberhalb des Tabernakels befindet sich in der Wand eine Nische zur feierlichen Ausstellung des Allerheiligsten. Da auch diese Nische dreieckig eingedeckt ist, und desgleichen die mit der Christusfigur, so wiederholt sich das Dreiecksmotiv unterhalb der Fenster in der senkrechten Mittellinie der Apsis dreimal, um im Kuppelgemälde mittels des Dreiecks hinter dem Kopfe Gott-Vaters nochmals aufgenommen zu werden und dort gewissermaßen seine Erfüllung zu finden.

Die Beurteilung der am 7. August 1910 durch Aufstellung des Hochaltars glücklich beendeten Apsidenausschmückung in der Heiliggeistkirche zu Schweinfurt darf auf eine volle Anerkennung herauskommen. Unter den neueren Leistungen der Kirchenausstattung nimmt diese eine hervorragende Stellung ein.

Dr. O. Doering-Dachau

EMAILLIERTER ALTAR VON COSMAS LEYRER

In der Werkstätte des Münchner Goldschmieds und Emailleurs Cosmas Leyrer war jüngst ein romanischer Altar ausgestellt, der für ein Frauenkloster in Nordamerika bestimmt ist. Der Altar erweckte großes Interesse. Er besteht aus einem hohen, zweigeschossigen Tabernakelbau, an den sich seitlich eine niedrige Retableanlage aus weißem Marmor, mit Mosaiken (Innsbrucker Arbeit) und getriebenen Reliefs geschmückt, anlehnt.

Wir beabsichtigen keine nähere Beschreibung der ganzen Anlage, die der Meister als gegeben übernahm, sondern nur der Goldschmiede- und Emailarbeiten, die große Vorzüge aufweisen.

Die getriebene Auskleidung der oberen Tabernakelnische, in der für gewöhnlich das Altarkreuz steht, der ebenfalls getriebene Kruzifixus, die Zierkämme am Tabernakelgiebel, die Evangelistensymbole an der Retable, dokumentieren das Stilgefühl und den Geschmack des Meisters auf dem Gebiet der Treibarbeit. Das Hauptaugenmerk konzentriert sich aber auf die weitgehende, vorzügliche Emailarbeit. Der Meister studierte eigens, wie er uns mitteilte, die berühmten romanischen Emailprachtwerke, welche die rheinischen Gegenden in so großer Zahl besitzen.

Die Technik des Emails beansprucht Zeit und Liebe, wird daher in unserer schnellebigen Zeit selten geübt; auch setzt sie ein entsprechendes finanzielles Fundament voraus. Leyrer bediente sich der Grubentechnik, die im 12. und 13. Jahrhundert ihre höchsten Triumphe feierte. Die Technik besteht darin, daß in einer Kupferplatte Gruben ausgestochen werden, wie sie die Zeichnung erfordert. Konturen, Faltenlinien etc. bleiben als schmale Stege stehen und werden vergoldet. In die Gruben werden opake (undurchsichtige) Glasflüsse eingeschmolzen, und zwar schichtenweise, bis die Grube gefüllt ist. Glasflußaufguß auf eine farbige Emailgrundschicht ist moderne Verschlechterung. Der Grubenschmelz gewährt dem Emailleur größere Freiheit und Beweglichkeit als der byzantinische Zellenschmelz, der z. B. einen Wechsel zwischen Email- und Goldflächen weniger ermöglicht.

In der beschriebenen Grubentechnik schuf Leyrer die Flügeltüren des unteren Tabernakels, das Altarkreuz und die Leuchter. Die beiden Tabernakeltüren zeigen die stehenden Figuren der Verkündigung, feierliche Gestalten in strenger Stilisierung, ganz in Email gearbeitet. Genau so ist das Kruzifix (ohne den getriebenen Christus), sind die Leuchter mit ornamentalem Dekor überzogen, der wohl dem Formenschatz der romanischen Kunst entnommen, aber mit künstlerischer Selbständigkeit behandelt ist.

Denkt man sich zu dem kostbaren Emailschmuck den milden Glanz von Halbedelsteinen, die in verschwenderischer Fülle, aber mit künstlerischer Diskretion verteilt das vergoldete Rahmenwerk des Tabernakels schmücken, so kann man sich eine Vorstellung machen von der gediegenen Pracht dieses Altares, der die ernste Größe, die feierliche Erhabenheit der romanischen Emailkunst wieder erstehen läßt.

Es sei hier beigefügt, daß der unlängst vollendete feine Tabernakel in der katholischen Pfarrkirche zu Schweinfurt, den wir zu sehen Gelegenheit hatten, — ebenfalls von Leyrer ausgeführt — den Meister auf gleich hoher Stufe des Könnens zeigt. Felix Mader

AUSSTELLUNG ELBERFELD

Aus Anlaß der feierlichen Begehung des dreihundertjährigen Bestehens der Stadt Elberfeld wurde eine Ausstellung von Werken aus Elberfelder Privatbesitz veranstaltet, die durch die Fülle guter Arbeiten moderner Kunst überraschte. Vor allem war die Münchner Kunst durch die besten Namen vertreten. Die Sammlung Adolf Simons pflegt vorwiegend die Neumünchner Kunst; die Arbeiten der »Scholle« stehen im Vordergrund: E. Erler, Osswald, Putz, Püttner, Weisgerber, weiterhin Landenberger und Seyler. Auch in der auf internationale Kunst gestellten Sammlung des Geheimrats C. A. Jung ist Süddeutschland durch Künstler wie Spitzweg, Schleich, Böcklin, Stuck, Schuch und Uhde vertreten. Außer diesen seien hervorragende Stücke von Liebermann, J. Maris, von Constable, G. Michel, Corot und Diaz erwähnt. Nachhaltiger für die rheinische Kunst als diese Ausstellung sind die Schenkungen einzelner Elberfelder Bürger an Stadt und Museum anläßlich dieser Dreihundertjahrfeier. In erster Reihe steht der von Bernhard Hoetger entworfene Brunnen der Gerechtigkeit, den Freiherr A. von der Heydt der Stadt stiftete. Dieser Brunnen ist ein bedeutendes Werk moderner monumentaler Kunst rheinischer Städte. Eine eigenartige Mischung verschiedenartigster Elemente läßt sich bei objektiver Stilanalyse des Werkes feststellen. Und dennoch bleibt der Brunnen, als Ganzes betrachtet, eine künstlerische Einheit, im besten Sinne modern und originell. Die Verwertung und Übernahme historischer Formen, so die byzantinisch-romanisierenden Löwen, die Anklänge an romanische Taufbecken, die ägyptische Stilisierung der Gewandung, treten deutlich in Erscheinung; aber sie waren nur Anreger zu neuen künstlerischen Ideen, nur formale Träger einer starken künstlerischen Phantasie, der ein durchaus modernes Werk vor Augen schwebte. Ein rundes Becken, von drei stilisierten Löwen getragen, dient als Sockel, sofern man den Sockel als Mittel der ästhetischen Isolierung des Hauptträgers des künstlerischen Gedankens auffaßt. (Eine genügend kraftvolle Isolierung des ganzen Werkes ist leider nicht erfolgt.) Inmitten des Beckens steht auf einem Ungeheuer eine halbnackte Frauengestalt, den Sinn der Brunneninschrift »Des Gerechten Mund ist ein lebendiger Brunnen« verkörpernd. Der Künstler hat es vollkommen vermieden, Symbole als Mittel der Offenbarung der Idee zu verwerten. Durch die Komposition, durch den architektonischen Aufbau dieser Frauengestalt, durch den Ausdruck des Antlitzes hat er den Sinn dieser Worte unmittelbar dem Gefühl des Beschauers übertragen. Von den Hüften ab umgibt die Gestalt ein straff gespanntes, in der stilisierten Faltengebung an ägyptische Vorbilder gemahnendes Gewand. Die psychische Bestimmtheit des Werkes wird durch eine konsequent durchgeführte Rhythmik der Bewegung zum Erlebnis des Beschauers. Das Auge wird gezwungen, richtunggebenden Linien der Gestalt zu folgen. Von den Füßen ausgehend, leitet die Bewegung durch den

ausdrucksvollen Oberkörper in die Arme über. Die wagrechten, nach den Seiten sich hebenden Oberarme bilden für den Verlauf der Bewegung ein ruhendes, sammelndes Moment, so daß von hier aus in konzentrierter Kraft ein allseitiges Ausstrahlen der Psyche erfolgen kann: einmal in dem sich zum Himmel emporhebenden Antlitz der Frau, dann in den sich seitlich bis zur Höhe des Scheitels hebenden Unterarmen und in den langen, schmalen, sich wie Schalen himmelwärts öffnenden Händen: ein gleichzeitiges Geben und Empfangen, durch die Unmittelbarkeit der Gefühlsregungen eines sich der Natur hingebenden Geschöpfes übermittelt.

Neben den Darbietungen internationaler Kunst, die die Dreihundertjahrfeier gab, will die Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft in Elberfeld den gegenwärtigen Stand des heimischen Kunstlebens beleuchten. Daß von etwa dreißig Ausstellern vorwiegend solche Erwähnung finden müssen, die mit der süddeutschen, mit der Münchner Kunst, enge Fühlung genommen haben, ist ein Zeichen der starken Wirkung der Neumünchner Schule. Die stärkste künstlerische Kraft besitzt G. Wiethüchter (Barmen), dessen ausgereifter Stil mit Vielseitigkeit der Technik sich verbindet; allerdings zeigt er eine unverkennbare Anlehnung an Segantini, doch ohne unkünstlerische Abhängigkeit zu verraten. In der Technik breiter, in der Farbe oft glutvoller bezeugen seine Tierstücke und Landschaften einen ausgebildeten Farbengeschmack und vor allem einen sicheren Blick für bildmäßige Komposition. Die durch die Tiefe des psychischen Erfassens bedingte nachhaltigste Arbeit ist eine in sich geschlossene Kreuzigungsgruppe: »Heute wirst du noch mit mir im Paradiese sein«. Neben ihm ist Max Bernuth, Elberfeld, mit guten Porträts und seinem Hauptstück »Boa«, einer Frauengestalt, die mit beiden Händen eine Schlange über ihrem Kopfe hält, vertreten. Diese Boa scheint auf die Berliner Schule, in gewissem Sinne auf Slevogt hinzuweisen. Jedenfalls ist trotz der Kompliziertheit der Bewegungsvorgänge und der Farbenkontraste (die schillernde Haut der Schlange und die samtne Oberflächenbehandlung der Haut des weiblichen Körpers) eine einheitliche Wirkung erzielt. Als ein Schulbild der »Scholle« stellt sich Erich Hartmanns »Neumarkt in Elberfeld« dar, gut gemalt und von lustiger Farbenwirkung, aus Trübnerschem Farbensinn heraus ist »Mulay Hassan« von Carl Salomon zu verstehen. Zum Schlusse seien erwähnt Dollernhell (München-Elberfeld), Peter Greef und M. Phieler mit seinen Kartons für Glasfenster.

Dr. G. E. Lüthgen

BERLINER SECESSION

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Seit sieben Jahren veranstaltet die als »Berliner Secession« bezeichnete Künstlergruppe Winterausstellungen der »zeichnenden Künste«. Damit verfolgt sie drei Zwecke: 1. Die Künstler aus ihren Studien heraus besser kennen zu lehren, 2. junge Talente früher, als es durch die großen Gemäldeausstellungen möglich ist, zur Geltung zu bringen, 3. Käufe zu erleichtern. — Entwürfe zu späteren Bildern stehen voran; Aquarelle u. dergl. sowie Kunstdrucke, also eigentliche Graphik, schließen sich an.

Die jüngste Ausstellung, die 21. der Berliner Secession überhaupt, dauerte von November 1910 bis Januar 1911. Sie sorgte noch mehr, als frühere, für Zuziehung älterer Meister und hat gewichtige Schätze aus Privatsammlungen (zumal solchen in Berlin) zugänglich gemacht. Voran steht der Spanier Goya mit 39 bisher unbekannten Zeichnungen (unter ihnen ein in der Luft schwebender Mönch und einer bei der Bußübung, sodann ein »Gebet« und — etwas sehr »Goya« — »Frauen im Gebet«).

Parallel dieser Reihe hingen Zeichnungen von C. Guys. Mindestens ihre Themen rechtfertigen dies; auch unter ihnen gibt es solche wie »Mexikanische Mönche« und »Transport de reliques à un malade«; aber zu dem tieferen Eindringen Goyas kontrastiert doch die mehr nur optisch-oberflächliche Weise des Guys. Bekannteres von Daumier und Degas schloß sich an. Sodann war Gelegenheit, bedeutende Maler lithographisch kennen zu lernen: hauptsächlich Delacroix (zumal mit seinen »Faust«-Bildern) und Géricault, an dem Thema »Löwe, ein Pferd verschlingend«, haben sich beide versucht — jener mehr malerisch, dieser mehr zeichnerisch. Ingres ist mit der — wie es heißt — einzigen Lithographie von ihm (einer Odaliske) vertreten. Corot zeigt sich in der Malerei doch noch größer, als in der Radierung, und in dieser größer, als in der Lithographie. Unter Lithographien des Belgiers H. de Groux ist eine »Verhöhnung Christi«. Ein stets wieder überraschendes Entzücken bereiten die Radierungen Méryons aus Alt-Paris; seine gegenwärtige Nacheiferin H.-L. David lernt man mit Interesse kennen.

Noch ein Verweilen lohnt der 73 jährige anglisierte Franzose Legros. Es würde uns freuen, einmal eine Gesamtkollektion seiner Radierungen christlichen Inhaltes kennen zu lernen; diesmal sind wieder zu bewundern die Blätter: »Der Tod und der Reisigsammler« und »Der Triumph des Todes« sowie »Chor einer spanischen Kirche«, »Klosterdisziplin« und »Der Auszug der Prozession«. — Endlich unser bestdeutscher Rethel! Seine, vom Aachener Museum geliehenen Studienzeichnungen hängen neben solchen von Hodler; dessen farbige Lithographie des Freskos »Rückzug von Marignano« verdient Erwähnung.

Christliche Kunst von unseren gegenwärtigen Secessionisten war auch diesmal wenig Kunst und noch weniger christlich. Aus den Radierungen A. Schinnerers (Seckenheim) hätte sich mehr derartiges finden lassen, als »Kirchgänger« und einige Landschaften. Ob die zartfarbigen Lithographien des Parisers M. Denis nicht nur »L'amour«, sondern auch Seitenstücke zu seinen religiösen Bildern bringen, würden wir gern erfahren. Studien zu Biblischem (besonders zu einem »Matthäus«) von L. Corinth nimmt man mit Interesse zur Kenntnis; mit noch größerem unter den Aquarellen C. Strathmanns (München) besonders den Ornamententwurf für eine Prunkschale »Die Schlange des Paradieses« sowie die etwas stark schmerzenreiche »Maria«. Daran mag sich eine Aquarellskizze zu einem Wandbild »Kommet her zu mir alle« von A. Struebe anschließen. Kohlekartons zu drei Kirchenfenstern, mit einem prächtig emporstrebenden Zug in der Zeichnung, stellt der schon seit längerem beachtenswerte Dresdener O. Gußmann aus. Von einem christlichen Sinne der »Kreuztragung« entfernt sich eine Temperaskizze von M. Neumann.

Anschließen lassen sich hier noch Radierungen »Tod und Frau« von K. Kollwitz und »Mädchen mit Tod« von dem Münchener E. Schweitzer sowie etliche Nebendarstellungen aus religiösem Gebiet: Radierungen »Alte Frau im Kirchenstuhl« von dem Magdeburger W. Giese und solche aus Jerusalem von dem Wiener E. M. Lilien; dazu eine farbige Zeichnung »Weihnachten« (in der Wohnung eines Geistlichen) von L. von Kalckreuth, unter dessen Radierungen eine »Krankenstube« genannt sei.

Das Eigenartigste wurde wieder in Zeichnungen auf satirischem, phantastischem und verwandtem Gebiet geleistet. Zum Teil über das hinausgehend, was gewöhnlich an Geschmacksrücksichten des Sujets gefordert wird, fesseln sie jedenfalls durch Übereinstimmungen und Verschiedenheiten der Zeichnungsweise. Der Gegensatz

zwischen gröberem und feinerem in ihr führt hier auch zu einem Spiele dünnster scharfer Linien, etwa an den Engländer Beardsley erinnernd. F. Christophe steht dabei voran, zumal mit Hervorkehrung des Dämonisch-Weiblichen; ihm ähnlich sind der, allerdings schwer verständliche oder schwer genießbare Pariser J. Pascin mit seinen Zeichnungen zu H. Heine u. dergl. sowie der Münchener F. Staeger (Aus der Sündflut u. dergl.) und — aber mit weicherem Linienzug — P. Scheurich. (Von diesem findet sich unter den wenigen Plastiken — die außer einem eigenen Saal für die Holzskulpturen und Zeichnungen von E. Barlach und etwa noch trefflichen Porträtbüsten von G. Wrba kaum etwas Neues bringen — auch eine Holzfigur »Eva«; einen »Erzengel Michael« in Gips bringt B. Frydag.)

Interessant phantastisch ist auch A. Kubin (aus Wernstein a. Inn) mit seinen Illustrationen zu E. A. Poe. Am bemerkenswertesten in gröberer, derberer Zeichnung und bereits in Karikaturart ist L. Feininger; wie er, zumal in seiner »fantastischen Serie«: »Am Ende der Welt«, eine »Steile Straße« und seine schiefen Häuser und seine Lokomotiven usw. teils farblos, teils farbig hinstellt, läßt uns mehr und mehr annehmen, daß die Bedeutung wenigstens solcher Secessionisten weit mehr im Phantasiespaß, als im Naturernst liegt.

Daher auch die »verrückten« Formspielereien. Die von H. Meid (»Nachtstück« u. dergl.) ergeben einen flimmernd verwaschenden Impressionismus, dem aber die Geschichte der Radierung doch wohl seine Stelle einräumen müßte, auch wenn ihr jetziger Erfolg nicht so groß wäre. Noch wirrer sind die Lithographien des Weimarers W. Gallhof. Mit einer an die Textilform der Noppen erinnernden Weise zeichnet P. Baum (in St. Anna ter Muiden) seine Landschaften, dickweich der Hamburger A. Illies die seinigen. Einfachste Mittel hinwider widmet H. E. Linde-Walther einer »Abendstimmung« u. dergl. Aus Pastellen gewinnt einen besonderen Farbenreiz norddeutschen Landschaften F. Heckendorf ab, aus Radierungen besondere Lichtreize italienischen Stadtbildern der Pariser F. Jablcynski. Die Liebhaberei für Landschaftswirkung durch markante kleine Silhouetten entfaltet sich bei dem Dachauer W. Klemm in Aquarellen und in einem Holzschnitt. Dem letzteren gibt der Wiener E. Lang einen Reiz durch lange Linien bei viel Fläche; und die Farbholzschnitte des Dresdeners H. Rath führen diesen wieder so beliebt gewordenen Kunstzweig mit Stadtbildern u. dergl. weiter. Das steigende Interesse der Radierung für die Darstellung städtischer Bauten tritt bei P. Kayser (Blankenese) und O. Möller hervor. Zu H. Baluscheks Berliner Zeichnungen kommen jetzt besonders solche von technischen Betrieben hinzu; zu den ersteren gesellen sich Radierungen von P. Paeschke; solche von E. Gabler suchen den Altertumsreizen der Stadt Brügge gerecht zu werden, Aquarelle und Zeichnungen von F. Rhein denen der Stadt Wismar. Ein anscheinend Frühverstorbener, Franz Eissing (vgl. »Die christliche Kunst« IV. Jhrg., H. 6, Beil. S. 62), erfreut durch Studienköpfe in Aquarell.

Von Wohlbekannten brachten u. a. M. Brandenburg eine Zeichnung »Die Leidenschaften«, O. Greiner Studienzeichnungen zu seiner Radierung »Hexenschule«, Hermann Struck neben anderen Radierungen ein Exlibris. Norwegischer Landeseinsamkeit gelten Radierungen von E. Werenskiold, schwedischem Heimleben liebliche Aquarelle von C. Larsson.

WIENER HERBSTAUSSTELLUNGEN

Mit dem großen Geschick, das die Wiener Künstler für die Anordnung ihrer Ausstellungen unbestritten aufzuwenden und zu bekunden pflegen, sind auch die diesjährigen Herbstausstellungen — es sind ihrer nicht weniger als drei zu gleicher Zeit — »Künstlergenossenschaft«, »Secession« und »Hagenbund« und noch eine Anzahl bescheidener Vereinigungen vor die Öffentlichkeit getreten und wenn natürlich der Geschmack und die positive Berechtigung der verschiedenen Kunstrichtungen eine sehr geteilte Beurteilung finden, so ist im großen Ganzen doch anzuerkennen, daß die Ausstellungen, besonders die der drei führenden Gruppen diesmal außerordentlich hohe Qualitäten aufzuweisen haben. Das künstlerische Niveau ist erheblich gestiegen, die technische Tüchtigkeit und vor allem der Geschmack haben zugenommen und sich verfeinert und was namentlich erfreulich ist, das allzu Bizarre und Unnatürliche ist mit wenigen vereinzelten Ausnahmen zum Wohle des Publikums wie zu dem der betreffenden Künstler selbst fortgeblieben. Die Ausstellungen sind überreich beschickt, besonders im Künstlerhause, das seiner alljährlichen Herbstrevue diesmal eine Gedächtnisausstellung von Werken der verstorbenen Maler Karl Freiherr von Merode und Rudolf Quittner angeschlossen hat. In ununterbrochener Reihenfolge auf mehrere Wände des großen Saals verteilt, machen die Bilder Quittners durchschnittlich einen recht guten Eindruck, freilich wäre die Isolierung einzelner Werke, speziell des Hauptstückes, das den Pont-Neuf in Paris darstellt, vorteilhafter gewesen. Es ist jammerschade um dieses so früh verstorbene außerordentliche Talent. Gewiß kann man seine Abhängigkeiten und die Beeinflussungen feststellen. Aber er stand doch mit seinen eigenen Augen der Natur gegenüber und nicht mit einer fremden Palette. Quittner sah in der Landschaft Farbenwirkungen, wie sie die atmosphärische Stimmung auf trübem, bewegtem Wasser, Schnee und dergleichen hervorbringt, berührte sich also in gewissem Sinn mit der Richtung Fjästads, ist aber in Technik und Wirkung von dieser völlig verschieden. Baron Merode, der 1853 in Mödling bei Wien geboren wurde, besuchte noch unter Feuerbach die Wiener Akademie. Seine Genrebilder gehen bis in das Jahr 1883 zurück und verfehlen auch heute noch nicht ihre recht wohltuende Wirkung. Der kleine Kuppelsaal, in dem sie untergebracht sind, birgt ein Stück des alten Wien, für das man ja gerade heute, wo Rudolf Alt und Robert Waldmüller stets neu entdeckt und gefeiert werden, besonders viel Liebe übrig hat. Überhaupt sind die Wiener jetzt im Künstlerhaus ziemlich unter sich allein, da das Ausland fast gänzlich fehlt.

Galten die eben erwähnten Werke der Erinnerung Dahingeschiedener, so sind andere nach in der Herbstausstellung herrschendem Brauch lebenden Künstlern eingeräumt. Zwanzig Gemälde Hans Temples füllen das Achteck, das zum französischen Saal führt. Hier vereinigt Temple seine jüngsten Porträts, darunter das seines Lehrers Munkacsy, das des Bildhauers Cassin, das Bild seiner beiden Söhne, farbensatte Damenporträts und das Interieur eines Kunstfreundes, der selbst inmitten seiner Schätze dargestellt wird. Stimmungsvolle Interieurs hat Temple auch von seiner Hollandreise mitgebracht, von denen »Daheim«, »Das stille Glück« und »Ein Ereignis« ganz besonders Anerkennung finden. Ludwig Koch ist mit einem Bilde der Erzherzoge Franz Karl Salvator, Hubert Salvator und Theodor Salvator auf einem Spazierritt mit dem Obersthofmeister Freiherrn von Lederer vertreten. Nikolaus Schattenstein bringt zwei Porträts, Lazar Krestin offenbart einige orientalische Typen, besonders sein »Persischer Jude« im gelben Gewande mit roter Draperie ist vorzüglich gelungen. Ehudo Epstein ist mit prächtigen Studien aus Burano, Karl Fahringer mit Tierstudien, die mit lebhaftem Temperament und gutem Sehen gemalt sind, vertreten, Joh. Nep. Geller mit einer sehr ge-

lungenen Preßburger Marktszene, Hans Larwin mit seinem ins Rembrandtsche Helldunkel strebenden »Ungarischen Zigeuner«, auch Franz Windhager bringt einige recht hübsche Bilder. John Quincey Adams hat sich mit dem Porträt einer Schauspielerin eingefunden, das in eine der Allgemeinheit geöffneten Ausstellung unzweifelhaft nicht paßt. Als eine der sympathischsten Porträtarbeiten darf man wohl Angelis in seiner Einfachheit so überaus anziehendes Frauenbildnis begrüßen. Die famose Durchführung des Kopfes, die vorzügliche Charakterisierung und die angenehme Tonigkeit verleihen ihm etwas ungemein Gewinnendes. Trefflich ist auch Julius von Blaas kraftvolles Stück »Der brave Jodl«, nicht minder künstlerisch Fahringers »Tiger«, der zu den hervorragendsten Bildern der Ausstellung gehört; auch der Düsseldorfer Reibmayr fesselt mit seinem »Pferdebild«. Die Landschaftsmalerei ist reichlich zur Stelle. (Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Das Grabdenkmal des Erzbischofs Franz Joseph v. Stein. Am 25. Januar wurde in der Frauenkirche zu München das Denkmal enthüllt, welches das Andenken an den am 4. Mai 1909 verstorbenen Oberhirten Franz Joseph v. Stein in den Herzen der Diözesanen wach erhalten soll. Das Denkmal, gleich den anderen Bischofdenkmälern im Dom ein Epitaph, schmückt einen der Pfeiler des Chorumganges. Es ist in Bronze ausgeführt und bringt kompositionell sehr sinnig all das zum Ausdruck, was mit dem Leben des verblichenen Erzbischofs verwoben war. In der Mitte hebt der bis zur Hüfte in Hochrelief dargestellte Oberhirte in vollem Ornat die Rechte zum Segen, während die Linke den Bischofsstab umklammert hält. Das ernste, würdevolle Antlitz ist fein und porträtähnlich modelliert und auch die heiligen Gewänder sind sehr liebevoll behandelt. Eine Platte mit den Lebensdaten des Verstorbenen gibt der Büste den entsprechenden Halt. Zu beiden Seiten sind die Kanten der Tafel hohlkehlenartig abgeschrägt. In den so gebildeten Nischen stehen die frisch und lebendig gegebenen Rundfiguren zweier heiliger Bischöfe. Rechts ist der heilige Kilian in ein Buch versunken und links hat St. Korbinian, dessen Bär originell und dekorativ als Träger einer Nischenwand benützt ist, die Hände in inbrünstigem Gebete um den Bischofsstab geschlungen. Über den Heiligen belebt die Nische jeweils ein Wappen. Dort dasjenige der Diözese Würzburg, hier das der Diözese München-Freising. Würzburg wurde gewählt, weil der hohe Verblichene auch den dortigen Bischofsstuhl einige Zeit inne hatte. Das Ganze wird von einem Rebengerank gestützt, eine Anspielung an die Heimat des Erzbischofs, dessen Wiege in dem von Rebgeländen durchzogenen Frankenlande stand. Nach oben erhält es in den Symbolen der Ehren und Bürden des hohen Berufes, Lorbeerzweigen und Dorngestrüpp, und in den beiden Wappen Franz Joseph v. Steins, dem persönlichen und dem bischöflichen, einen recht glücklichen Abschluß. Der Schöpfer des Kunstwerkes ist Professor Georg Busch in München, der durch dieses Grabmal die Kunstschätze des Münchner Domes um einen neuen Schatz bereichert hat, der sich den älteren würdig anreiht. Gegossen wurde das Epitaph in der Werkstätte der Ruppschen Erzgießerei, Inhaber Hans Kiement, die sich der keineswegs leichten Aufgabe voll und ganz gewachsen zeigte. D. P.

Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz. In den Räumen des städtischen Museums hat die Gesellschaft für Literatur und Kunst am 15. Januar eine Ausstellung eröffnet, die dank der Bemühungen des Direktorial-Assistenten Dr. Walter Cohen, den der Kunstbeirat der Gesellschaft Dr. Erwin Hensler unterstützte, zu einer klaren Übersicht über die Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei innerhalb der letzten zwei Menschenalter geworden ist. Die Ausstellung beginnt mit Werken von Overbeck, Feuerbach, Rottmann, Scheuren, A. Achenbach und Spitzweg und wird fortgeführt bis zu den modernsten Bestrebungen der Neoimpressionisten Frankreichs und einiger Vertreter des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, unter denen Nauens (früher Krefeld, jetzt Großlichterfelde) starke koloristische Begabung hervorragt. Das Hauptgewicht der Ausstellung liegt auf der Kunst der sechziger bis achtziger Jahre, die vor allem in den Sammlungen Bülbring, Clemen, Weerth und Schumm vertreten ist. Mit seltener Vollständigkeit sind die holländischen Landschaftsmaler vereinigt mit Bosboom, den Brüdern Maris, Mesdag, Mauve, Israëls, Artz und Jan Veth. Vor allem aber stehen Bahnbrecher der modernen Kunst Deutschlands im Vordergrund, darunter Scholderer, Thoma, Steinhausen und Trübner. An die Ziele der Franzosen, von denen Skizzen des Puvis de Chavannes und Manets eine Vorstellung geben, erinnert Heilbuth, dessen »Frühstück im Freien« große malerische Reize enthält. In die Kunst unserer Tage leiten Max Liebermann, Alberts, Leistikow und Ludwig von Hofmann über. Hofmanns Entwicklung kennzeichnen zwei wesentlich verschiedene Werke, das frühe Bild eines Mädchens am Waldbach und der dekorativ reiche Entwurf eines Frühlingsreigens aus jüngster Zeit. Die plastische Abteilung enthält einen Abguß des ehernen Zeitalters von Rodin, Kleinplastiken von Meunier, Maillol und Gaul, sowie eine Sammlung von Plaketten. Unter den Zeichnungen interessieren Beispiele von Gebhardt, Liebermann, Leistikow und Klimt, unter den graphischen Arbeiten, Lithographien von Manet, Fantin-Latour, Pissarro und Cézanne. r.

Historienmaler Professor August Spieß in München feierte am 20. Januar seinen 70. Geburtstag.

Secession München. Die Frühjahrsausstellung wird am 1. März eröffnet und dauert bis 20. April. Sie wird in diesem Jahre eine größere Schwarz-Weiß-Abteilung enthalten.

Bildhauer Faßnacht (München) erhielt vom bayerischen Staat den Auftrag, für die Elisabethkirche in Nürnberg eine nahezu 5 m hohe Kreuzigungsgruppe (Relief) in Stein zu schaffen. Auf der internationalen Ausstellung in Buênos Aires wurde dem Künstler die silberne Medaille zuerkannt.

Eine Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens soll in Stuttgart in der Zeit vom 1. August bis 15. Oktober lfd. Js. stattfinden. Sie wird aus einer alten und einer neuen Abteilung bestehen.

München. Professor Alois Erdtelt starb am 18. Januar. Er war am 5. November 1851 in Herzogswalde (Schlesien) geboren. Seit 1876 lebte er in München. Auf der letzten Internationalen Ausstellung zu München 1909 wurde ihm die I. goldene Medaille zuerkannt.

In Amsterdam haben sich unter dem Vorsitze von Jan Toorop Kunstmaler zu einer Vereinigung zusammengeschlossen, die sich die Veranstaltung einer internationalen Herbstausstellung zum Hauptziele gesetzt hat.

Maler Egger-Lienz gedenkt Wien zu verlassen und später nach München überzusiedeln.

Das Kunstgewerbemuseum Straßburg beabsichtigt, im kommenden Frühjahr eine Ausstellung von Werken des Bildhauers Landolin Ohmacht zu veranstalten. Ohmacht, 1760 in Düningen in Württemberg geboren, zählt zu den liebenswürdigsten Künstlern aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Seine Jugendgeschichte liest sich etwa wie die Giottos. Der Hirtenknabe, statt die Kühe zu beaufsichtigen, zeichnet und schnitzt und verläßt endlich die Herde, um zunächst in Triberg, dann in Frankenthal künstlerischen Unterricht zu genießen. Er führt dann ein Wanderleben, ist in Basel, Zürich und Rottweil tätig, reist schließlich nach Rom, wo er zwei Jahre im Atelier Canovas arbeitet, dann geht er 1792 nach Norddeutschland und erwirbt sich besonders in Lübeck und Hamburg eine angesehene Stellung. Im Jahre 1801 läßt er sich in Straßburg nieder und schafft hier eine Reihe großer Arbeiten monumentalen Maßstabes, zunächst das Desaix-Denkmal, dann aber Grabmäler, Gartenfiguren, Porträtbüsten, vor allem aber kleine Porträtreliefs in sehr erheblicher Zahl. Ohmachts Arbeiten sind über Deutschland, Frankreich, die Schweiz zerstreut; soweit sie ihrem Maßstabe nach hierzu geeignet sind, sollen sie für einige Wochen in den Sälen des Alten Schlosses zu einer Ausstellung vereinigt werden. Das Straßburger Kunstgewerbemuseum bedarf hierzu der Mitwirkung aller Besitzer von Werken Ohmachts und bittet, ihm Anmeldungen für diese Ausstellung baldigst zugehen zu lassen. (Vgl. die vor. Nr.)

BÜCHERSCHAU

Das Leben Mariä. Bilder von Ph. Schumacher, Text von Viktor Kolb S. J. — 56 Seiten mit 48 Haupt- und 15 Nebenbildern in reichem Mehrfarbendruck. In Moleskin-Einband M. 20.—, in Prunkband M. 24.—. Allgemeine Verlagsgesellschaft in München. Den vor etlichen Jahren erschienenen Bildern aus dem Leben Jesu (Referat in dieser Monatsschrift IV. Bd., S. 31 Beil.) ließ Philipp Schumacher in jüngster Zeit ein zweites Werk »Das Leben Mariä« folgen, das ob seines strengreligiösen Gehaltes und seiner künstlerischen Eigenschaften hohe Anerkennung und warme Empfehlung verdient. Dem ersten Werke gegenüber zeigt sich hier eine erfreuliche Entwicklung des Künstlers, die vollauf berechtigt, ihn den christlichen Meistern beizuzählen, welche gegenwärtig auf dem so wichtigen Gebiete des religiösen Schaffens besonders verdienstlich zu wirken wissen. Über den gediegenen Begleittext, dem ja mehrfach das bekannte Buch über das Leben der Gottesmutter von Pfarrer Simon Knoll zur Unterlage diente, haben wir nicht zu berichten; als Laie erlauben wir uns immerhin anzudeuten, daß er alle die Vorzüge trägt, welche den Schriftstellern des Jesuitenordens eigen sind. Unserseits sei zunächst nur die geist- und gemütvolle Auffassung der behandelten Bildstoffe, das künstlerisch höchst klare und sichere Eingehen auf dieselben hier hervorgehoben. Für gebildete Kreise wie für einfache schlichte Volkselemente ist das vorliegende Buch gleich wertvoll und geeignet, religiösen und künstlerischen Sinn zu wecken und zu fördern. Auch die farbige Art der Wiedergabe dieser Kompositionen tut das ihre, die Beschauer zu fesseln und zu erfreuen. Es sind nie ausgetretene Gleise, die der Künstler wandelt; mancher schon vielbehandelte Stoff ist förmlich neu erfaßt, manch überraschender sinniger Zug, der uns in ähnlichen Darstellungen bisher nie entgegengetreten, mutet sofort erfreuend und anheimelnd an, obgleich der Künstler nie sich herbeiläßt, in typischer und kostümlicher Hinsicht die heiligen Vorgänge Palästinas nach heimatlichen Gebieten zu verlegen. Dabei greift jedoch kein mit ethnographischen und archäologischen Kenntnissen sich brüstender Realismus Platz; der Kern, die Seele der Darstellungen wird hier niemals durch die fassende Schale beeinträchtigt. Schumacher weiß einfach die richtigen Grundlinien zu finden, durch welche den biblischen Vorführungen stets Ernst und Weihe von bedeutungsvollen historischen Vorkommnissen gesichert bleibt. Daß bei Beachtung dieser wichtigen Bedingung das eigene — wollen wir gleich sagen — deutsche Empfinden und Darstellen keinerlei Abbruch zu erleiden braucht, bezeugen gerade die zahlreichen Bilder des vorliegenden Werkes in eklatanter Weise. Wohl kein Beschauer, und wäre er noch so kritisch veranlagt, wird dieses in Abrede stellen. — Was uns Schumacher weiterhin schätzen läßt, ist die ziemlich gleichmäßig volle Beherrschung aller Themate, mögen sie nun des lyrischen oder des dramatischen Grundtones bedürfen. Die Advent- und Weihnachtsbilder bis hin zu den Vorgängen der Passion sind alle entsprechend erfaßt und wiedergegeben. Es ist ein schönes Ausklingen des anregenden Zyklus, Maria nicht nur als Schirmfrau der Christenheit im allgemeinen, sondern speziell auch als Patronin aller Künste zu schauen. Das vorliegende Werk selbst ist ein lichter Beleg, wie befruchtend die Verehrung Mariens auch in der Gegenwart auf christliche Künstler einzuwirken weiß, nicht nur diese im Schaffen, sondern auch das religiöse Volk im Schauen beglückend.

München M. F.

Moderne Kunst- und Stilfragen. Von Prof. Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B., Verfasser der »Allgemeinen Kunstgeschichte«. Mit 77 Illustrationen. 100 Seiten. Lex.-Okt. Broschiert M. 3.80. — Einsiedeln, Waldshut, Köln a. Rh., Verlagsanstalt Benzinger & Co. A.-G.

Wer sich in Kürze über die hauptsächlichsten Strömungen im heutigen Kunstleben unterrichten und aus dem Für und Wider Anregungen zu eigenem Sehen und Urteilen schöpfen will, mag getrost zu vorliegendem Buch greifen, in welchem die Anschauungen eines maßvollen und bewährten Kunstschriftstellers niedergelegt sind. Der Verfasser verbreitet sich in sechs Abschnitten über die modernen Wege im allgemeinen, bespricht die neuen Wege in der Architektur, die Strömungen in der Malerei und Plastik, die Geschichtsmalerei und das Genrebild, untersucht die Berechtigung der Ästhetik und das Wesen des Stils und behandelt die Grundsätze für Restauration, Renovation und Dekoration. Mit aller Wärme tritt er für die Vorzüge der älteren Kunstauffassung und Übung ein; doch hält er erfreulicherweise auch mit der Anerkennung des guten Neuen nicht zurück. Seine Anschauungen über die höchst schwierigen Fragen der Restaurierungen decken sich mit jenen Grundsätzen, die in der jüngsten Zeit — theoretisch wenigstens — bevorzugt werden und die Schreiber dieser Zeilen seit Jahrzehnten vertritt. — Zu Seite 11 sei nebenbei bemerkt, daß der Verein bildender Künstler Münchens »Secession« nicht erst 1903, also nach der Berliner Secession entstand, sondern schon am 19. April 1892

S. Staudhamer

BITTE, Jos. Führich betreffend.

Herr Heinrich von Wörndle, Innsbruck, Kaiser Josefstraße 1, ist damit betraut, in dem von Regierungsrat Dr. H. Dreger in Regierungsauftrag herauszugebenden Werke über die religiösen Romantiker Österreichs die Zusammenstellung der Werke Joseph von Führichs und der Arbeiten über ihn zu verfassen, und bittet, ihm entsprechende Mitteilungen zukommen zu lassen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

ZU UNSEREN BILDERN

Voll zwingender Energie schob sich die Kunst Ferdinand Hodlers mit ihrem klaren, festen Ausdruck eines starken Willens und einer großen Seele in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Kunst. Die Analyse fand die Wurzeln dieser Kunst in der Heimat des Künstlers. Blumig wie die Wiesen der Schweiz, hell und rein wie ihre Quellen und mit den hohen Bergen hinwegschauend über Erdenschwere und Weltenelend in die ungetrübte Luft des Idealismus und mystisch hineinblickend in die Bläue des Himmels. Während man diese auf das im Impressionismus das Ideal sehende Auge befremdend und herausfordernd wirkenden Werke analytisch zu ergründen suchte, keimte still das Interesse auf für die Kunst und die Künstler der Schweiz im allgemeinen. Da stand man denn nun einer Kunst gegenüber, welche durch die divergierenden Themen und Ausdrucksweisen, wie sie in einer derben, naturwüchsigen Bäuerlichkeit, einer teils tragischen, teils humorvollen Phantastik, einer strengen, feierlichen Stilistik, groß gesehenen Landschaften und duftig, zierlichen Naturausschnitten bunt vorüberziehen, nur die verschiedenen Laute wiedergeben, die in Natur und Menschen des Berglands klingen. So erwies sich diese Kunst als echt national. »Kunst?« Da nur die Malerei die künstlerische Eigennote der freien Schweiz durch die Welt trägt, so müßte der Begriff »Kunst« als zu umfassend angesprochen werden, wenn sich nicht tatsächlich auch bei den mehr lokal gebundenen plastischen Werken schweizerischer Künstler Merkmale fänden, welche häufig nicht nur im Thema, sondern ebenso in der Modellierung etwas typisch Schweizerisches haben. Die Reliefs Eduard Zimmermanns (Abb. S. 241—245) sind zwar schon ideell auf das engste mit der Schweiz verknüpft, doch haben auch ihre Gestalten etwas von jenem ruhigen Fluß der Linien, von jener Weichheit der Form, welche Ferdinand Hodlers Schöpfungen besonders charakterisieren. Das ist umso merkwürdiger, als Eduard Zimmermann, der 1872 in Stans geboren wurde, nur seine ersten Studien in der Schweiz und zwar an der Kunstgewerbeschule in Luzern machte, während er seine übrige Ausbildung teils an der Akademie in Florenz, wo er drei Jahre weilte, und teils an der Münchner Akademie bei Professor Rümann erhielt. Nur ein sehr stark in der Heimat wurzelnder Künstler konnte über der sinnenfreudigen modernen Kunst Italiens seine Bodenständigkeit nicht verlieren. Konnte eine heimatliche Legende in so unverfälschten Farben schildern, daß man sich mitten in ihre Welt, in ihr Land und Volk versetzt fühlt. Ganz lebenswahr tritt uns der selige Nikolaus von der Flue († 1487) entgegen. Ursprünglich ein Landmann, verheiratet, zog sich der Selige später mit Einwilligung seiner Frau ganz von der Welt zurück. In Ranfft baute er sich eine armselige Klause. Ein langer sackartiger Rock, der bis an die Knöchel reichte, war seine Kleidung. Er ging barfuß und mit bloßem Haupt. Mit einer äußerst dürftigen Lebensweise verband er ein allzeit sanftes und gütiges Benehmen. Das Rundbild von Zimmermann zeigt den seligen Bruder Klaus, wie er unter die schweizerischen Eidgenossen tritt, die zu Stanz eine große Versammlung hielten und dabei in heftige Zwietracht gerieten, so daß ein Bürgerkrieg auszubrechen drohte. Seine eindringlichen Worte führten die Versammelten zur Eintracht. Auf dem zweiten Bild sehen wir Nikolaus vor seiner Klause im Gespräch mit Menschen, die von ihm Belehrung und Rat holen. Das dritte Bild stellt dar, wie Nikolaus einmal auf dem Weg eine Vision der heiligsten Dreifaltigkeit hatte: es erschien ihm ein Mann mit ehrwürdigem Angesicht; dieser sang »ein übersüßestes Getön«, zuerst mit einer Stimme und bald darauf mit drei Stimmen zusammen, jedoch unterschiedlich, worauf bald wieder eine Stimme daraus wurde.

Dies ist — wenn man will — das Literarische der Reliefs. Die wohl abgewogene Gruppierung der Gestalten und Massen, welche ohne alle äußeren Mittel den Seligen jeweils vornehm und unauffällig betont, die harmonische, ruhige, klare Verbindung des Figürlichen mit der Natur so, daß der dem Relief eigene bildmäßige Charakter ungetrübt in die Erscheinung tritt, macht die technisch geradezu charakteristische Durchführung der Idee eines nutzbringenden Studiums sehr wert. Es ist dies dekorative Kunst — doch ganz anderer Art als jene, wie sie uns der Bildhauer Joseph Köpf in den Werken (Abb. S. 260—264 und Beilage S. 21) bietet. Köpfs Plastik gibt sich hier als reine Architekturplastik. Als Plastik auf Entfernung berechnet, die mehr zieren als geistig oder seelisch interessieren will. Derb und kräftig treten die in Muschelkalk ausgeführt gedachten Formen der dekorativen Kindergruppe hervor, hart schneiden sich ihre Linien, ohne jedoch den Rhythmus der Bewegungen zu stören. Und sehen wir die beiden Madonnen an, so überwiegt auch hier das Dekorative in Rahmen und Gewandbehandlung das Seelische des Antlitzes. Dieses Gefühl und Begabung für dekorative Form ist schön verwertet in dem ein wenig modernisierten biedermeierlichen Grabdenkmal (Abb. S. 263). Stört vielleicht bei diesem und anderen in der vorliegenden Zeitschrift veröffentlichten Grabdenkmal manchen der Beschauer das Fehlen religiöser Zeichen, so wolle er sich bewußt werden, daß der Künstler sich den Wünschen seines Auftraggebers fügen muß. Die Verbindung unserer Künstler auch mit dem religiösen Leben fernstehender Kreise ist von größter sozialer und ethischer Bedeutung. Man kann es dem christlichen Künstler durchaus nicht verargen, wenn er sich sein Brot außerhalb der ihm gesinnungsverwandten Umgebung sucht, solange die Fälle leider nur zu häufig sind, in denen der christlich Denkende seine Aufträge in der nicht selten trügerischen Hoffnung, ein paar Pfennige zu ersparen, lieber einem Geschäft in »Grabdenkmälern en gros et en detail, illustrierte Preisliste gratis und franko« als einem christlichen Künstler zuwendet. Wandel wird nur geschaffen, wenn unseren Künstlern christliche Grabdenkmäler in Auftrag gegeben werden. Die Tüchtigkeit jener Künstler kann an Profanwerken gezeigt werden, denen bisher die Ungunst der Verhältnisse kirchliche Aufträge versagte.

Der Grundsatz dieser Zeitschrift, jedem ehrlichen, ernsten Kunstschaffen, jeder künstlerischen Ausdrucksweise ihr gutes Recht zuteil werden zu lassen, findet in vorliegender Nummer eine neue Bestätigung. Bilder, die einer reinen Freude dienen, stören nicht Darstellungen, welche im Erbaulichen ihren Hauptzweck suchen. Und Künstlern, welche sich enger an die Tradition anschließen, stehen friedlich solche gegenüber, die das stärkere Temperament der Jungen, der Modernen aus ihrem Pinsel fließen lassen. Ruhig in Licht, streng in der Zeichnung ist die von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für die Verlosung 1909 angekaufte und jetzt in Privatbesitz befindliche Madonna als »Meeresstern« von Georg Kau (Abb. S. 253), von jener Abgeklärtheit, welche einstens bei Piloty eine für die jungen Künstler bekanntlich recht vorteilhafte Pfleg- und Lehrstätte gefunden hatte. Auf diesem künstlerischen Niveau bewegt sich auch das innig empfundene Bild »Andacht« (Abb. S. 252) von W. v. Kotzebue und der Studienkopf (Abb. Beil. S. 23) von Emil Böhm. Böhms »Sommermorgen« (Abb. S. 257) und Hermann Eichfelds »Wolkenschatten« (Abb. 2, Sonderbeilage) sind typische Beispiele für zwei prinzipiell verschiedene Naturauffassungen. Der »Sommermorgen« von Böhm gibt ein Stück Natur wieder, wie es die betreffende Tages- und Jahreszeit dem naturfrohen Auge bietet — ohne Zutat, ohne Steigerung der Stimmung. Hermann Eichfeld dagegen sucht in seinen »Wolkenschatten« das sich stets wandelnde Leben der

Natur organisch zu erfassen. Er holt die in einer von Wolken beschatteten Landschaft steckende eigentümliche Stimmung heraus und steigert sie. Nun stellt das Bild nicht mehr nur eine an einem bestimmten Ort vorkommende Naturstimmung dar, sondern die von Wolken in einer sonnigen Landschaft hervorgerufene Naturstimmung an sich. Verschiedenheiten prinzipieller Art treten auch in den Bildern von Xaver Dietrich und Friedrich Wirnhier auf. Während Wirnhier bei seinem »lesenden Mädchen« (Abb. S. 256) zunächst nur von der Freude an einem rein malerischen Problem erfüllt ist, will Dietrich in seinem »Bildnis« (Abb. S. 254) in erster Linie das Seelische der Persönlichkeit nach außen kehren. Die Schule des Velasquez, in die mit Eifer seinerzeit der junge Künstler in Madrid kopierend ging, ist nicht verleugnet. Gleichzeitig ist aber ersichtlich, wie tief er in den Geist des Meisters eindrang und wie glücklich er die empfangenen Eindrücke nun frei schöpferisch verarbeitet. Er hat da an einem Punkte angeknüpft, von dem aus ihn sein bedeutendes Talent und sein großer Fleiß mehr und mehr auf dem eigenen, sich deutlich verratenden Weg vorwärts führen wird. Ein ganz allerliebstes, flott und sicher gemaltes Bildchen sind seine »Zwei Freunde« (Abb. S. 255). Der Bengel lacht buchstäblich »mit dem ganzen Gesicht«. Mit dem Munde und mit jedem einzelnen Auge. Man mache nur einmal die Probe und halte die entsprechenden Teile mit der Hand zu.

Den Tafelaufsatz, den die Schüler des Professors von Hauberrisser ihrem verdienten Lehrer anläßlich dessen 70. Geburtsfestes als Ehrengeschenk überreichten, zeigt die Abb. S. 259. Die achteckige, wenig ornamentierte Schale ruht auf einem schweren Untersatz, dessen vermittelndes Band an den Kanten mit Steinen verziert ist. Aus ihr steigt in edlen Linien ein Postament auf. In wohl abgemessener Höhe bildet es einen mit modernem Ornament geschmückten Nodus, der sich in einen von Gezweig umrankten Schaft verjüngt, auf dessen Kapitäl St. Georg mit dem Drachen nach Syrius Eberle steht. Das schöne, trefflich aufgebaute Werk stammt in seinem Entwurf von Architekt Karl Bauer-Ulm, in seiner Ausführung aus der Werkstätte des Meisters Rudolf Harrach.

Das Porträt des Prälaten Dr. Brunn (farb. Sonderbeilage) hat alle Vorzüge der Bildnismalerei Professors Paul Beckert. Die schlichte, wirksame Auffassung der Persönlichkeit findet bei einer ruhigen, zurückhaltenden Verwendung der Farben eine sehr geschmackvolle Darstellung. Die violetten, schwarzen und grünlich-bräunlichen Töne einen sich zu schönem Wohlklang und werden zur vornehm-feinen Folie für das Haupt, das speziell in den Augen, von denen das rechte prüfend blickend den Nächsten in seinen Tiefen zu ergründen sucht, während das linke Güte und Liebe offenbar werden läßt, den Pädagogen kennzeichnet. Die hohe Stirn, der festgeschlossene Mund halten die Erinnerung an den Prälaten selig als an einen Mann von Geist und Willen wach.

Joseph Wais

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Von FRANZ WOLTER

Immer reicher und üppiger entwickelt sich die Produktion des malerischen Schaffens. Die wenigen Räume des Secessionstempels können die eingesandten Werke der »Jungen« nicht mehr fassen. Der Einlauf von Bildern ist ein ungeheuerer und was das Bezeichnendste, die Qualität steht auf einer mehr oder weniger gleichen Stufe. Hier hat die Jury eine harte Arbeit. Will sie gerecht sein, so muß sie auch das gelten lassen, was künstlerische Absicht verrät — und sie tat es. Die Folge war, daß zum ersten Male die sämtlichen Räume der Secession dicht gedrängt gefüllt wurden. Bedenkt man, daß im vorigen Jahre nur etwa die Hälfte von der Anzahl der jetzt vorhandenen Werke zum Worte kam und man doch keine Leere empfand, so läßt sich heute kaum absehen, wohin die Massenproduktion führen soll, zumal die hier ausgestellten 668 Werke bald ergänzt werden durch die große juryfreie Ausstellung auf der Theresienhöhe. Ob nicht das allmählich sichere Auftreten der letzteren Korporation zu dieser entgegenkommenden Aufnahme geführt hat? Wenn nicht alles täuscht, drängt die Allgemeinheit der Künstlerschaft zu einer schrankenlosen Ausstellungsfreiheit, die einerseits sehr nützlich werden kann, anderseits jedoch große Schäden im Gefolge haben wird. Das Gepräge der gesamten Kunst der letzten Zeit entspricht dieser Massenproduktion. Das Schnellfertigwerden ist jetzt Losungswort. Die jungen Künstler nehmen sich fast alle keine Zeit mehr zum intimen sachlichen Studium. Überblickt man das Gesamtbild, so sehen wir eine große Anzahl von reich begabten Künstlern dort einsetzen, wo der ausgereifte Meister aufhörte. Mit wenigen kräftigen Pinselzügen suchen sie eine Summe von Erfahrungen hinzustreichen, die nur denkbar ist durch ein vorhergehendes langjähriges Studium. Die Folge davon ist, daß die Werke jener jungen Künstler scheinbar kühn, verständnisvoll, ja genial erscheinen, aber an inneren Gehalt nicht vollgültig sein können. Verfolgt man einzelne dieser Typen etliche Jahre lang in ihrem Schaffen, so erkennt man, daß sie über das einmal Errungene nicht weiterkommen, sie bleiben stehen, andere sagen, sie gehen zurück, was ja im Grunde genommen dasselbe ist. Wie außerordentlich lehrreich war da das Lebenswerk H. Zügels, das vor kurzem an derselben Stelle mit eindringlichem, beredtem Ton von intimem mühevollem und ernstem Studium zu uns sprach und zeigte, wie nur auf dem Wege des fortgesetzten Strebens nach Aufrichtigkeit und in ernster Selbstzucht eine freiere Ausdrucksweise, die künstlerisch wertvoll ist, erreicht werden kann. Es fehlten daher auch den meisten Werken dieser Jungen jene seelischen Elemente, von denen doch in erster Linie ein Kunstwerk sprechen soll. Technische Geschicklichkeit, Überwindung von malerischen Problemen, das ist das Ziel, vielleicht das notwendige Ziel unserer Zeit, um erst mit der Eroberung neuer Werte zum Geistreichen im Kunstwerk wieder zu gelangen.

Treffen wir in dieser Rundschau auch bekannte Namen, so kommen doch eine größere Anzahl hinzu, denen wir bisher vielleicht nur hin und wieder im Kunstverein begegneten. An Frische und Können steht die heurige Ausstellung mit an erster Stelle. Wie immer, ist die Landschaft stark vertreten, ebenso das Tierstück, Interieur, ferner das weibliche Aktmodell, meist in konventionellen Stellungen. Einige Porträts weisen glückliche Auffassungen auf, während das Figurenbild immer mehr zu verschwinden droht. Überrascht ist man auch, daß Maler uns begegnen, die sonst die eifrigsten Verfechter der Jurylosigkeit waren, wie »der Vater des Gedankens« H. von Faber du Faur, der insbesondere mit dem jungen Mädchen in Schwarz gut vertreten ist. Mehr als früher drängt sich bei einigen Arbeiten die Nachahmung jener Franzosen auf, deren Art im eigenen Lande als extreme Richtung betrachtet, nicht ernst genommen, in den großen deutschen Kunstzentren oft mit den besten Mitteln der Reklame als einziggültige französische Kunst angepriesen wird. Glücklicherweise wiegt der kernige deutsche Charakter vor und durch die vornehme Art des Hängens, welches diesmal viel schwieriger war wie sonst, treten solche Imitationsversuche nicht so grell hervor. Ein weiterer großer Reiz ist durch die mächtige Fülle von Zeichnungen und Aquarellen

geboten und finden wir manches, das intensivstes Studium wert ist. Ja sogar einzelne Kostbarkeiten ersten Ranges sind hier verstaut. An vorderster Stelle steht hier der vielumstrittene Schweizer Ferdinand Hodler mit mehr denn 70 Blättern. Wir lernen alle jene Skizzen und Studien kennen, die als Grundlage seiner bekannten Gemälde gedient haben, und man erkennt aus diesen seinen Bewegungs- und Draperiestudien, wie ernst Hodler seine Kunst nimmt. Ihm ist die Verkörperung der Idee, des Gedankens, die Hauptsache und man kann jedem Strich nachfühlen, daß er geistreich gedacht und empfunden ist. Der illustrierte Katalog gibt mehrere dieser Blätter trefflich wieder. Sein Antipode, Max Liebermann, bringt eine Reihe flotter Bewegungsskizzen. Köstlich ist u. a. das »Judenviertel in Amsterdam«, »Der Cafégarten bei Leiden«, dann die bekannte reizende Radierung: »Badende Jungen«. René Reinicke, der geschätzte Zeichner der Fliegenden Blätter, ist selten so gut in seiner Eigenart zu sehen, wie hier. Aus der Fülle des Gebotenen preisen wir hervor: »Kränzl«, »Abend am Marienplatz«, »Alte Geschichte« und »Nachtskizze«.

Ihm zunächst steht der elegante Schilderer der modernen Salonszenen usw. Herm. Schlittgen. In den ungefähr hundert Entwürfen strahlt uns ein Reichtum von genialer Auffassungsgabe entgegen, der in den reproduzierten Arbeiten nie ganz zu erkennen ist. Über den einzigartigen Vertreter des nie verletzenden, ewig heiteren Humors Adolf Oberländer, brauchen wir wohl kaum Worte der Anerkennung zu verlieren. Allzu bekannt sind seine köstlichen Entwürfe und Zeichnungen, die er uns auch schon des öfteren im Münchener Kunstverein bot. Des weiteren kennen wir die energische Handschrift Leo Sambergers schon aus so vielen famosen Proben seiner unmittelbar fesselnden Charakterschilderungen. Zwei Blätter religiösen Inhalts liegen vor. Die tiefernste Christusstudie und ein Madonnenbild ziehen ganz besonders den Beschauer an. Aus der weiteren Fülle hervorragender Leistungen auf dem Gebiete der Zeichnungskunst weisen wir auf die geistreichen Arbeiten Emil Orliks; des geschickten Silhouettenschneiders Wilhelm Repsold, ferner auf L. v. Kalckreuths und Christian Landenbergers malerische Auffassungen. Wie alles Gute, wenn auch verschiedenster Richtung, sich in das Gesamtbild vorzüglich einfügt, zeigen die stilistischen Arbeiten von Julius Diez, die neben den weich und naturalistisch behandelten Studien von Hermann Groeber; Alois Hänisch; ebensogut bestehen, wie die Werke L. Corinths neben C. Thiemann, Ulrich Hübner; Rob. v. Haug; Hans Roßmann; W. Schulz und Paul Rieth. In all jenen vorzüglich ausgewählten Zeichnungen, Studien, Aquarellen ist nichts, was vordringlich erscheint oder durch Unreife abstoßen könnte. Vielmehr ist überall deutlich erkennbar, daß selbst in dem unvollendetsten Blättchen der Geist hervorbricht, der selbst in wenigen Strichen die Meisterschaft der Vollendung erkennen oder ahnen läßt.

So unmöglich es ist, jede Feinheit, die in dem Gebotenen zum Ausdrucke kommt, in Worte zu kleiden, so auch bei den zahlreichen Werken der Malerei. Sie tritt ja, obgleich sie numerisch der vorjährigen überlegen, doch gegen die zeichnerische Kunst etwas zurück, immerhin gibt es Anregung und Erfreuliches genug. Religiöse Themen kommen leider wenige vor, es fällt neben dem hl. Sebastian von Edw. Scharff, ein mit »Mutter und Kind« betiteltes Gemälde von Ernst Burmester auf, das vollkommen in der Auffassung auf alter Tradition beruht. Jene schon von Bischof Tiemo angeregte Pietà-Darstellung, die Mutter Gottes mit dem Leichnam Christi im Schoße, welche jahrhundertelang, bis auf Michel Angelo, stets im gleichen Motiv wiederkehrt, hat auch Burmester begeistert und hat er dasselbe ins Moderne mit mehr oder weniger Geschick zu übersetzen versucht. Störend wirken nur die allzustark angewandten schwärzlichen Schattentöne. Von dem älteren Stab, den Meistern und den jüngeren Künstlern wurde manch gute Leistung beigesteuert. So sehen wir Hugo v. Habermann mit einem flotten Damenporträt vertreten, Hans von Hayek mit einer bretonischen Dorfstraße. Fritz Hegenbarth greift frisch und keck ins Gebiet der Monumentalmalerei hinein und seine räumlich gut disponierten Wandgemälde, für die Wohnhalle Hans Feller in Agram bestimmt, beweisen, wie so manches Talent, das sonst nur in bestimmte quadratische Rahmen Staffeleibilder schuf, auch zu etwas Höherem befähigt ist. Es fehlen leider meist Aufgaben solcher Art, jedoch für so viele beschäftigungslose Künstler wäre die angewandte Dekoration im Hause eine zusagende und nutzbringende Gelegenheit, ihre Kräfte zu entfalten. Von Ludwig Herterich, der altbewährten Kraft der Secession, sehen wir eine impressionistisch behandelte Festtafel und zwei Pferdestudien. Über Rich. Kaisers großzügige Landschaften kann nichts Neues berichtet werden, sie reihen sich den früheren Darbietungen dieses ernst strebenden Künstlers glücklich an. Das Motiv aus dem Chiemgau wirkt räumlich am ansprechendsten. Die weiblichen Akte von Otto Kopp sind mit breitem, wuchtigem Pinselstrich heruntergeschrieben, jedoch sind dieselben in der Farbe etwas zu gelblich und materiell. Josef Kühn wählt mit raffiniertem Geschick hübsche Interieurs aus, die von Luft und Licht durchflutet, durch ihre moderne Auffassung eine Überlegenheit gegen die frühere Darstellungsweise offenbart. Recht liebevoll ist das weiße Zimmer mit der lesenden Dame durchgeführt. Max Kuschel strebt emsig weiter und verfeinert seine poesievollen Landschaften durch die malerische Qualität der Tonwerte. Es ist geradezu eine Erfrischung, unter den vielen realistischen Naturstudien auf einen Maler zu stoßen, der mit Farben und Linien dichten kann. Sein kleines Bild »Elysium«, eine romantisch idyllische Landschaft mit einer musizierenden Gesellschaft, bildet eine köstliche Perle inmitten der manchmal recht derben, brutalen Farbmassenanhäufungen. Christian Landenberger, sowie der ihm in manchen Stücken verwandte Hans Lichtenberger bringen gehaltvolle Studien, namentlich des letzteren »Ludwigstraße im Schnee« weist eine eigenartig melancholisch-ernste Stimmung auf. Überraschende Fortschritte erkennt man deutlich in den Landschaften von Rich. Pietzsch. Er ist einer der wenigen, die das allein seligmachende Evangelium von der rein naturalistischen Malerei nie befolgt hat. Das gute »Malen-Können« an sich hat er auch nie gesucht, sondern er war in erster Linie bedacht, seinen Werken Ausdruck, Gestaltung und Gehalt zu geben. Die gehaltvollste unter den elf, teils ziemlich großen Landschaften, ist der »Frühling im Isartal bei Hohenschäftlarn«, ein Bild voll packender Stimmungsgewalt und innerer Größe. Diesem schließt sich als bestes die »Frühlingslandschaft am Starnbergersee« an.

Josef Schmid-Fichtelberg sucht ähnliche Wege, den Ausdruck seiner Gefühlsstimmung in das landschaftliche Bild hineinzutragen, wie dies sein »Erster Schnee« und »Ostern« bezeugen. R. Schramm-Zittau dagegen sucht die reale Wirklichkeit auf und gibt neben anderen Bildern in prickelnden, schillernden Farben den Eindruck einer »Auffahrt zur Münchener Ausstellung«. Hier regiert vollständig der Eindruck. Ebenso will diesen Rich. Bloos in seinem »Offenen Zirkus« zum Ausdruck bringen. Auf den ersten Blick glaubt man das Ganze nur als Skizze betrachten zu dürfen, jedoch ist dieses Bild als Impression fertig. Sie steht als solche im Gegensatz zur Skizze, denn letztere deutet auf ein Werk hin, welches noch fertiger gestaltet werden kann oder als Grundlage

eines anderen, fertig zu stellenden Gemäldes dient. Bei der Malerei oben angedeuteter Richtung ist das Ahnenlassen das Ziel der Malerei. Weitvorauseilend hat Goya diese Richtung schon in fesselndster Art eingeschlagen, sowie unter den Modernen M. Slevogt, dem wir auch in dieser Ausstellung mit mehreren Aquarellen begegnen. Weitere Malereien dieser Richtung sind noch viele vorhanden, wir nennen in erster Linie J. van Brackels ernste Winterstimmung. Ad. Thomann begeht gewissermaßen die goldene Mittelstraße, er verzichtet nicht auf eine sichere formale Formengebung, wodurch in seinen Bildern eine gewisse Strenge und Herbheit zum Ausdruck kommt, anderseits deutet er in feiner Berechnung malerische Schönheiten an. Vor allem liegt in ihm der gesunde Sinn für eine künstlerisch dekorative Fleckenwirkung und ganz vorzüglich stellt er z. B. drei schwarz und weiß gefleckte Kühe in dem Bilde »Weide im November« so in den Raum, daß eine rhythmische Massen- und Farbenverteilung gegeben ist. Auch in den übrigen Tierbildern sucht er stets einen reichen Wechsel von Formen und Linien. Wir werden diesen Künstler im Auge behalten müssen, da er reich begabt ist. Charles Toobys Tierstudien sehen wir stets mit großer Freude, sie bedürfen keiner weiteren Empfehlung. Lud. Vacátkos kernige Art kommt gut zur Geltung in dem dahinstürmenden Reiter. Charles Vetter und Carl Vinnen, sowie Rich. Winternitz sind ebenfalls keine Neulinge mehr. Ihre zur Eigenart ausgereifte Kunst begegnet uns öfter in den größeren oder kleineren Ausstellungen. Mehr altmeisterlichen Charakter tragen die Werke von Pauline Bamberger-Jehu, »Stilleben«; Jos. Damberger, »Der Haberer«, »Der Hirt«. Auch Theodor Esser neigt mehr der gehaltvollen älteren Richtung zu. Das Kircheninterieur in unendlich feinen, grausilberigen Tönen weckt weihevolle Andachtsruhe. Allzukräftig, mit dem Aufgebot aller Tonregister, schildert Josse Jossens auf einem grüngemusterten Hintergrund eine Dame mit Puppenhut. Auf dem Gebiete der malerischen Übertreibungen wäre da noch manches aufzuzählen, doch die große Anzahl verbietet, jedes Bild zu erwähnen. Nicht unvergessen mögen jedoch die Werke von bewährten Künstlern sein wie diejenigen von Theodor Hummel; Alb. Lamm, C. Meyer-Basel; Hans Müller-Dachau; Rudolf Mülli; Rud. Nissl; Carl Piepho; Arnim Reumann; Christian Rohlfs; Paul Ruloff, Carl Schwalbach; Karl Schrader-Velgen; Joh. Schult; Jul. Seyler und Carl Walser.

AUSSTELLUNGEN IM MUSEUMSVEREIN ZU AACHEN 1910/11

Infolge der durch die Brüsseler Weltausstellung gebotenen Anregungen kam in den modernen Ausstellungen im Aachener Suermondt-Museum während des verflossenen Geschäftsjahres die belgische Kunst besonders stark zu Wort. Im Sommer war die Brüsseler Association d'art »Union« und am Ende des Jahres die Antwerpener Künstlervereinigung »Ken u Zelf« ausgestellt; gegenwärtig wird das gewonnene Bild durch die meist holländischen und luxemburgischen Künstler des »Limburgischen Kunstringes« (Brouwers, Graefland, Dumoulin, Hammes u. a.) vervollständigt. Zudem brachten noch der Antwerpener Farasyn und der Holländer Oerder kleinere Kollektionen. Im Vergleich zur Entwicklung in Frankreich und in Deutschland ist entschieden von einem Stehenbleiben der Kunst in den kleineren westlichen Staaten zu sprechen und zwar am meisten in Holland, dessen Künstler sich gar zu häufig damit begnügen, die Errungenschaften aus der großen Zeit der Schule des Haag unter Israëls, Mesdag, Mauve und Maris zu wiederholen. Erfreulicher ist das Bild, das sich auf Grund der Ausstellungen über den Stand der Kunst in Belgien gewinnen ließ. Maler wie Merkaert, Denonne und Leduc von der »Union« und die Antwerpener Claessens, Os und Wyck mit ihren reizvollen Scheldelandschaften zeigen zwar auch nahe Beziehungen zur holländischen Kunst der siebziger und achtziger Jahre; aber für sie handelt es sich dabei um Anregungen von außen, die sie mit Eigenem durchsetzt haben. Dabei zeigt sich zugleich, wie stark die Eigenart des vlämischen Volksstammes geblieben ist, im Gegensatz zur Ausstellung belgischer Kunst im »Cinquantennaire«, die mehr die offizielle Richtung mit ihrer Abhängigkeit von der Pariser »Salon«-Kunst zur Geltung brachte.

Unter den deutschen Malern war besonders die Ausstellung von Ernst-Oppler-Berlin von Interesse, zumal sich der Künstler, der damals zugleich in der Hängekommission der deutschen Kunstabteilung in Brüssel beteiligt war, persönlich um ihre Einrichtung bemüht hatte. Seine Strandbilder, in denen er oft an Max Liebermann erinnert, aber auch seine feintönigen Porträts sind charakteristische Beispiele jener sachlich gediegenen Kunstrichtung, die als typisch norddeutsch anzusprechen ist. Neben ihm vertraten Wendel und weniger wirkungsvoll Konrad Fehr die Berliner Kunst. Von Münchener Künstlern erschienen in größeren Kollektionen neben dem vielseitigen H. Best die Tiermaler Purtscher, der vor allem im Hundeporträt Geschmackvolles leistet, und der Zügel-Schüler Tiedjen, auf dessen Kunst, die in geschickter Weise Tierleben und Landschaft verbindet, ganz besonders hingewiesen sei. Nicht sehr glücklich ergänzte Kreyssings derbe und unruhige Koloristik das von der Münchener Schule gebotene Bild.

Aus Dresden hatte Unger eine glänzende Reihe von Gemälden geschickt. Linienstrenge, Farbenklang und eine vornehme Abgeschlossenheit geben seinen Schöpfungen jene Ruhe und Würde, die wir an klassischen Meistern bewundern. Dabei ist erfreulich, wie sich Unger, so sehr er auch von Feuerbach und Klinger gelernt hat, doch zugleich die impressionistischen und die dekorativen Vorzüge der modernsten Kunst zu eigen gemacht hat: in einigen Meereslandschaften und vor allem in einer Reihe prachtvoller Blumenstücke ist ihm diese so schwere Vereinigung meisterhaft geglückt.

Die leichte und gewandte Art der österreichischen Kunstrichtung zeigte H. Baar-Neutitschein in einer Reihe feinbeobachteter Schneebilder mit bunt schillernden Flächen voll Reinheit und Sonnenglanz.

Die rheinische Kunst war weniger gut vertreten, dafür waren ihre Führer während mehrerer Monate des Sommers in Düsseldorf zu der für das Rheinland so anregenden Ausstellung des Sonderbundes nordwestdeutscher Künstler vereinigt. Von Düsseldorfern wären etwa Lüdecke zu nennen, ein Schüler Zügels, und Lindenberg, der Seestücke nach Art von Israëls oder Mesdag malt, endlich Heydens, von dem des Motives wegen einige Eifelbilder interessierten. Endlich hatte Weinzheimer-Köln eine Reihe von Arbeiten geschickt: an einigen bunten Darstellungen von Festwiesen gefällt der frische Vortrag und die Erfassung rheinischen Humors, doch scheitert er, sobald er sich größeren Aufgaben zuwendet. Strenger und gediegener erschien neben ihm Holler, ein Landschaftsmaler Karlsruher Schulung.

Von graphischer Kunst ist vor allem neben der Nachlaßausstellung des Karlsruhers Braun, die »Münchener Vereinigung« zu nennen. Für Aachen neu und darum besonders anregend war die feine Flächenkunst, die Staschus und H. Neumann in ihren Farbenholzschnitten entfalten.

Neben den Aachener Malern (Bücken, Mataré, Krahforst, Gollrad u. a.) sind vor allem die Förderer eines

kunstgewerblichen Aufschwunges zu nennen. So ist es sehr zu begrüßen, daß die Bestrebungen der modernen Gartenkunst in den architektonisch reizvollen Lösungen der Firma Geduldig zu Worte kamen. Vor allem aber war die Ausstellung der drei Entwürfe für einen neuen Schrein des Münsters durch Stiftsgoldschmied A. Witte für Aachen ein Ereignis, über das nach Herstellung des Modelles nach der gewählten Skizze des Architekten Robert Witte-Dresden berichtet werden soll.

MANNHEIMER KUNSTBESTREBUNGEN

Die Mannheimer Jubiläumsausstellung 1907 hatte der stets kunstliebenden Handelsmetropole eine gewählte Ausstellung freier und angewandter Kunst gebracht, die ideelle und praktische Erfolge verzeichnen durfte. In der Folge blühten jedoch die Wirkungen langsam ab, und in dem mit einigen neueren Kunstwerken ausgestatteten Monumentalbau Billings schien alles Leben erstorben. Eine bedeutsame Wendung hierin sollte die Berufung von Dr. F. Wichert zum Direktor der Städtischen Kunsthalle und der Städtischen Sammlungen bewirken. Wichert zeigte sich von Anfang an als klarer Organisator: er war sich bewußt, daß Organisation nur in Etappen erfolgen kann, wobei jede erreichte Stufe neue Notwendigkeiten ergeben muß. — Der erste Schritt war die Aufstellung der alten Sammlung im neuen Gebäude. Bei den verschiedenartig zusammengekommenen Gegenständen wurde ein resolutes Weglassen alles durchaus Minderwertigen zur Pflicht; die Gruppierung der Auslese erfolgte nach Stileigentümlichkeit und Qualität. Durch eine erste große Meisterausstellung 1909/10 (deutscher und französischer Maler) wurde der Kunstwelt programmatisch dargetan, daß Mannheim beabsichtigt, unter die Städte mit ernsthafter Kunstpflege einzutreten. Die günstige Gelegenheit zum Erwerb von Werken ersten Ranges wurde genutzt durch Ankauf von Manets bekannter »Erschießung Kaiser Maximilians« und Gemälden von Géricault, Delacroix, Courbet, Feuerbach, Thoma, Trübner, C. Schuch, Liebermann. Hierdurch wurde zugleich bewiesen, daß Mannheim imstande ist, die gefaßten Absichten auszuführen. Wicherts Gedanke, daß ein Museum ohne Leben und lebendige Verbindung mit der Allgemeinheit wertlos ist, führte zum Ausbau und zur Konzentration der Kunstpflege. Deswegen wurde zunächst der Mannheimer Kunstverein dort aufgenommen, von dem zu hoffen steht, daß er die genannten Bestrebungen unterstützt. Vor allem diente jedoch hierzu die Gründung eines kunstwissenschaftlichen Instituts und graphischen Kabinetts, das sowohl durch architektonische Schönheit als durch seine Zuverlässigkeit großen Beifall fand und durch genügende Propaganda lebhafter Benutzung zugeführt worden ist. Der Mannheimer soll sozusagen im Museum seßhaft werden können. Das Institut ist gleichsam als Katalog für die Kunst gedacht, d. h. für die Kunst, die man nicht im Original genießen kann. Von Anfang an wurde auf die Verlebendigung der Museumschätze und alles Geschaffenen Gewicht gelegt durch unermüdliche Abhaltung von Führungen, mitunter von zwei jeden Sonntag, wodurch die Besucherzahl im ersten Jahre (1910) auf 37000 Personen gebracht wurde. Ein weiterer Schritt ist die programmatisch für die Bestände des graphischen Kabinetts arrangierte zweite Meisterausstellung (vom 11. März bis Anfang Mai), die schon in der ersten Woche außerordentlich eingeschlagen hat. Da sich die Idee einer Übersicht über die gesamte Graphik des 19. Jahrhunderts als unausführbar erwies, wurde als Prinzip eine sorgsame Auswahl der bedeutendsten Stadien und ihrer Vertreter zugrundegelegt. Um bei der auch so bestehenden Fülle (über 400 Blätter) der Verwirrung und Ermüdung vorzubeugen, wurden durch Gruppierung nach Techniken und Ländern und darin wieder nach verwandten Erscheinungen und Entwicklungszusammenhängen starke Akzente gegeben, die dem Betrachter ins Auge springen. So begegnen wir bei den deutschen Radierern der Gruppe, die sich aus Stauffer-Bern, Klinger, Greiner und Geyger durch wechselseitige Beziehungen zusammenschließt, mit auserlesenen Werken. Starke Betonung des Linearen verbindet Thoma mit Boehle. Die malerischen Tendenzen des Neoimpressionismus verkörpern vor allem Liebermann, von ihm Meid, P. Baum und P. Baumann inspiriert, Graf Kalckreuth und Corinth, beide voll körperlicher Größe, Orlik, mehr technischer Tüftler, und Käthe Kollwitz mit dramatischer Konzentration, verbunden mit tragischer Sozialistik. Von Feinkünstlern erscheinen Altmeister Menzel und Leibl, der ebenfalls mit fabelhafter Ehrlichkeit und stofflicher Sicherheit gearbeitet hat. Größeren Umfang und nicht minder hervorragende Qualität bietet die französische Abteilung. Bei den Radierungen leuchten besonders die Namen Millet und Manet, der eine bewundernswert durch die Einheit, zu der seine Landleute mit der umgebenden Natur verschmolzen sind, der andere, bei dem jedes Blatt in der souveränen Verteilung von Hell und Dunkel monumental ist. Wie er ursprünglich von Goya herkommt, veranschaulichen ein paar Blätter des Spaniers. Als dritter Markstein ist Forain mit seiner eminenten Ausnützung der Linie zu nennen; welche Verlassenheit spricht sich in dem »départ de la Vierge« aus! Aufgeführt seien sonst: Daubigny, Corot, Pissaro, Marie Cassat, sowie die Interpreten des alten Paris Méryon (1831—68) und Lepère (geb. 1849). Blätter, die man heute selten zu sehen bekommt, bringt die Übersicht über die Entwicklung französischer Lithographie. Da sind die Soldatenzeichner der Napoleonischen Epoche Raffet und Charlet und ihr Zeitgenosse Boilly, die dramatisch zu schildern wissen. Das Farbensprühende bei Delacroix verwandelt sich in visionäre (Goetheporträt) oder dramatische Effekte (Löwe). Mit Daumier ist die erste große Blüte der Lithographie erreicht. Neigt sein Temperament zur Karikatur, so liegen ihm auch ernsthafte Vorwürfe, und alles ist durch Größe der Form geadelt. Die tiefschwarze Fläche der Lithographie bringt Gavarni zuerst zur Geltung. Auf dieser Grundlage erwachsen die monumentalen Schöpfungen eines Denis und Redon, die ebenso wie Renoir mit farbigen Blättern vertreten sind. Meunier und Forain reihen sich an. Bei Vuillard und Bonnard ist der Gegenstand Anlaß zu dekorativen Problemen. Cézanne gibt sich als Kompositionskünstler von feinstem Rhythmus, Toulouse-Lautrec als Sarkast und Meister der Bewegung. Auch als Lithograph ist Manet großzügig, alles ist festgefügt und zwingend; von Interesse ist besonders ein Entwurf zur Erschießung Maximilians. Vornehme Gediegenheit und technische Vollendung sind den englischen Radierungen eigen. Am meisten fesselt Whistler, dessen mit ungemeiner Ökonomie erreichten traumhaften Stimmungen mit Vorliebe Venedig verklären. Seinen Pfaden folgen Hadon, Bone, Penell. Merkwürdig vielseitig ist Legros, einmal von symbolischer Kraft eines Rethel, dann unter dem Bann der Barbizoner- oder schließlich dem der Rembrandt-Landschaft. Unter seinem Einfluß steht Strang. Großartige Stimmungen erzielt Brangwyn. Während die deutsche Lithographie kaum vertreten ist — hierbei allerdings Menzel und Slevogt — tritt der Deutsche, in weiterm Sinne, bei den Holzschnitten in den Vordergrund. Besonders

zeichnen sich Moser, Klemm, Thiemann, Orlik und seine Schülerin Rollius, Brendel durch weitgehende Ausnützung des Mehrfarbenholzschnittes aus. Zu ihnen gehört auch der Norweger Munch mit einem Blatt, das ebenso wie seine Radierungen ibsenmäßig unheimlich wirkt, gegenüber der frischen Lebensfreude des Schweden Zorn.

Alle diese Organisation entspringt dem Gedanken, daß, wie Dr. Wichert zu sagen pflegt, die Kunst keinen Sinn hat, die wie das Tier im zoologischen Garten abgeschlossen existiere und daß man gute Museen am ehesten errichten wird, wenn man den Willen zur Kunst in der Allgemeinheit einzupflanzen und traditionell zu machen imstande ist. Zu diesem Zwecke fand Ende April eine gewaltige Propaganda-Versammlung statt, an der ca. 4000 Personen teilnahmen und durch Gründung eines Bundes ihren Willen, der Kunst zum Leben zu verhelfen, öffentlich kundgab. Findet auch der Verein in den Mannheimer Finanzkreisen eine sichere Grundlage, so ist dem Minderbemittelten bis zum einfachen Mann gegen geringen Beitrag gleichfalls der Beitritt ermöglicht. Die zuströmenden Mittel werden verwendet: erstens zur Einpflanzung der Liebe und Kenntnis der Kunst (Vorträge, kunstwissenschaftliches Kabinett, Auskunft), zweitens durch Einbürgerung des »malerischen Kunsthandwerks«, d. h. von Werken, wenn auch nicht ersten Ranges, statt geschmackloser Machwerke im Privathause, drittens zur Gewinnung von Meisterwerken für das Museum. Wichert wendet seine Hauptsorge den ersten beiden Punkten zu, da er überzeugt ist, daß wenn diese erreicht sind, sich der letzte von selbst ergeben wird. Dr. E. Vischer

AUSSTELLUNGEN DES JAHRES 1911

Beim Herannahen der Reisezeit machen wir auf die Gelegenheiten aufmerksam, die sich bei dem einen oder anderen Aufenthalte bieten, die Kunst unserer Zeit kennen zu lernen. Aus der großen Anzahl von Ausstellungen wählen wir die hauptsächlichsten aus.

Periodische Ausstellungen

Baden-Baden. Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1911: Frühjahrsausstellung April bis 15. Juli; Sommerausstellung August bis Oktober. — Berlin. Deutscher Künstlerbund, Mai bis September. — Große Berliner Kunstausstellung 1911, 29. April bis 1. Oktober. — Verein »Berliner Secession« (Charlottenburg), April bis Herbst. — Dresden. Große Aquarellausstellung im Sächsischen Kunstverein Dresden, Brühlsche Terrasse, 15. Mai bis 15. Oktober. — Düsseldorf. Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911, Städt. Kunstpalast, verbunden mit einer internat. Aquarellausstellung, 27. Mai bis 8. Oktober. — Leipzig. Leipziger Secession mit dem Leipziger Künstlerbund und Künstlerverein, Städt. Kaufhaus, 1. Mai bis 15. August. — München. Deutscher Künstlerverband München, II. Juryfreie Ausstellung, Mitte Mai bis Mitte Oktober. — Münchener Jahresausstellung 1911 im Kgl. Glaspalast, 1. Juni bis Ende Oktober. — Internationale Kunstausstellung 1911 im Kgl. Kunstausstellungsgebäude Königsplatz, 15. Mai bis Ende Oktober. — Paris. L'exposition annuelle des ouvrages des artistes vivants dite: Le Salon, im Grand Palais des Champs-Elysées, 1. Mai bis 30. Juni. — Société Nationale des Beaux Arts au Grand Palais, 15. April bis 30. Juni. — Salon d'Automne Grand Palais, 1. Oktober bis 8. November. — Rom. Internationale Kunstausstellung, Februar bis 31. Oktober. — Wien. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Jubiläumsausstellung, Anfang März bis Ende Mai. — Vereinigung bildender Künstler Österreichs »Secession« Wien, März bis Juni. — Künstlerbund Hagen, Frühjahrsausstellung April und Juni, Sommerausstellung Juli bis September. — Worpswede (bei Bremen), Kunst- und Kunstgewerbehaus Worpswede, 15. April bis 15. Oktober.

Permanente Ausstellungen von Kunstvereinen und Museen

Aachen. Städt. Suermondt-Museum. — Augsburg. Kunstverein. — Baden-Baden. Kunstverein. — Bamberg. Kunstverein. — Basel. Kunstverein, Kunsthalle (außer Juli und August). — Berlin. Preußischer Kunstverein; Verein Berliner Künstler, Künstlerhaus; Werkstätten für Friedhofskunst. — Bern. Kunstmuseum. — Bremen. Kunsthalle (Oktober bis Dezember). — Breslau. Schlesischer Kunstverein. — Budapest. Kunstgewerbeverein. — Cassel. Kunstverein; Kurhessischer Künstlerbund. — Coburg. Kunstverein. — Darmstadt. Hessischer Kunstverein. — Dresden. Künstlervereinigung »Mappe«; Vereinigung Dresdner Künstler »Kunst«. — Düsseldorf. Kunsthalle. — Eisenach. Kunstverein. — Elberfeld. Museumsverein. — Erfurt. Kunst- und Kunstgewerbeverein. — Essen a. Ruhr. Museum der Stadt Essen. — Faënza (Italien). Museo internazionale di faenze (moderne und alte Keramik und Terrakotta). — Frankfurt a. M. Kunstverein. — Freiburg i. Br. Kunstverein. — Gera (Reuß j. L.) Permanente Kunstausstellung thüringischer Künstler. — Gießen. Kunstverein Gießen (außer September). Hagen (Westfalen). Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. — Hamburg. Kunstverein. — Hannover. Gewerbeverein für Hannover, Kunst- und Gewerbehalle. — Heidelberg. Kunstverein. — Heilbronn. Kunstverein (außer August). — Jena. Kunstverein. — Innsbruck. Permanente Kunstausstellung Innsbruck. — Karlsruhe i. B. Badischer Kunstverein (außer August). — Kiel. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kunsthalle. — Köln a. Rh. Kölnischer Kunstverein, Museum Wallraf-Richartz. — Konstanz. Kunstverein. — Kopenhagen. Permanente Kunstausstellung. — Krefeld. Kaiser Wilhelm-Museum. — Leipzig. Kunstgewerbemuseum; Leipziger Kunstverein im Städt. Museum der bildenden Künste. — Luzern. Schweizerische freie Künstlervereinigung »Secession«. — Madrid. Salon des Artistes vivants. — Magdeburg. Kunstverein (1. Oktober bis 1. Juni). — Mannheim. Kunstverein, Kunsthalle. — München. Gesellschaft für christliche Kunst (Karlstr. 6); Bayer. Kunstgewerbeverein (außer Freitag); Münchener Künstlergenossenschaft, Maximilianstr. 26. Nürnberg. Albrecht Dürer-Verein. — Regensburg. Kunstverein. — St. Gallen. Kunstverein. — Speyer. Pfälzischer Kunstverein. — Straßburg i. E. Elsäß. Kunsthaus; Verein Elsäßischer Künstler; Galerie H. Grombach. — Stuttgart. Württembergischer Kunstverein. — Trier. Kunstverein, Provinzialmuseum. — Ulm a. D. Kunstverein. — Weimar. Großherzogl. Museum für Kunst und Kunstgewerbe. — Wien. Österreichischer Kunstverein. — Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. — Würzburg. Kunstverein. — Zürich. Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich; Züricher Kunstgesellschaft, Künstlerhaus.

Permanente Ausstellungen von Kunsthandlungen

Berlin. Amsler & Ruthardt; Paul Cassirer; J. Casper; Fritz Gurlitt; Keller & Reiner; Eduard Schulte. — Breslau. Ernst Arnold. — Dresden. Ernst Arnold. — Düsseldorf. G. Pfaffrath; Eduard Schulte. — Frankfurt a. M. Rudolf Bangel; M. Goldschmidt & Co.; Hermes. — Köln a. Rh. Wilh. Abels; Eduard Schulte. — Leipzig. Pietro Del Vecchio. — München. D. Heinemann; Helbing (Antiquitäten). — Straßburg i. E. Hippolyte Grombach. — Wien. H. O. Miethke.

A. H.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ein Prachtwerk der Schmiedekunst ist für die Wallfahrtskirche in Aufkirchen am Starnberger See gestiftet worden: ein in der Hof-Kunstschlosserei von Jos. Frohnsbeck ganz aus Bronze geschmiedeter Kronleuchter von 4½ m Höhe und 3½ m größtem Durchmesser, und einem Gewicht von zirka 600 kg. Von einer durchbrochenen, aus Spiralen zusammengesetzten Krone gehen Ketten aus, die einen größeren, zwölfeckigen Reifen tragen. Die zwölf Felder enthalten ebenfalls Spiralenornament, auf das in der Mitte jedesmal eine Rosette mit blauer oder grüner Majolika als Mittelpunkt aufgelegt ist. Andere Ketten, welche durch diesen Reifen durchlaufen, tragen darunter einen kleinen runden Reifen. Von den Ecken des großen Reifens hängen an Ketten ovale Ringe herab, die als Füllung die Buchstaben des englischen Grußes »Ave Maria«, ferner Symbole und eines den Namen des Verfertigers tragen; nach oben steigen tulpenartige Gebilde mit aufgesetzten, großen, weißen Majolikaperlen. 36 elektrische Lampen in mattem Glas, 24 am großen, 12 am kleinen Reifen, spenden eine Lichtfülle von 2000 Kerzenstärken. Die prachtvolle, durch schöne Abmessungen ausgezeichnete Arbeit, die am besten beim Scheine ihres Lichtes wirkt, kommt erst an ihrem Bestimmungsort, wenn der schräge Durchblick aus einiger Entfernung von unten her möglich ist, zur vollen Geltung, die man zum ersten Male in der Mette des verflossenen Weihnachtsfestes bewundern konnte. Es ist sehr erfreulich, den großen Bronzeleuchtern, denen die Kunstgeschichte einen Ehrenplatz angewiesen hat, in unserer Zeit einen würdigen Nachfolger entstanden zu sehen. (Die längst vorbereitete Reproduktion muß leider wegen Raummangels noch etwas aufgeschoben werden. D. R.) A. H.

Warmbrunn (Schlesien). Die Holzschnitzschule dahier ist eine kunstgewerbliche Fachschule für Holzbildhauer und Tischler. Sie besteht aus mehreren Abteilungen, die von fünf Lehrern geleitet werden; außerdem unterrichten noch zwei Werkführer. Leiter der Schule ist Direktor Kieser. Eine Klasse für Holzbildhauerei, wo besonders die kirchliche Plastik gepflegt wird, wird von Cyrill dell'Antonio geleitet. (Damit ist unsere Bemerkung Seite 207 unmißverständlich präzisiert. D. R.)

Steinicken & Lohr, München. In den Werkstätten von Steinicken & Lohr wurde Anfang April ein prächtiger, in vergoldetem Metall getriebener Altar vollendet, der für die neue St. Adalberokirche in Würzburg-Sanderau bestimmt war. Der Entwurf stammt von dem Direktor der Kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg, Franz Brochier; die vier Reliefiguren der Seitenteile, die Heiligen Bruno, Otto, Elisabeth und Helena, sind von Professor Jakob Bradl in München modelliert. Abbildungen werden wir später bringen, auch von den schönen Lampen, die Steinicken für obengenannte Kirche fertigte. — Für die Alexanderkirche in Zweibrücken ging aus den Werkstätten von Steinicken & Lohr kürzlich auch ein neun Meter hohes Glasgemälde von Professor Otto Lohr, eine Stiftung S. K.H. des Prinzregenten Luitpold von Bayern, hervor.

Münchener Secession. Die Internationale Kunstausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz wird am 16. Mai, vormittags 11 Uhr, eröffnet werden. Auch diese Ausstellung der Secession wurde vom In- und Auslande so reich beschickt, daß ein beträchtlicher Teil der eingesandten Werke, trotz ihrer guten Qualitäten, wegen Platzmangels nicht in der Ausstellung untergebracht werden konnte. Neben den Mitgliedern der Münchener Secession begegnet man vielen neuen Namen hiesiger und auswärtiger Künstler, welche in München zum erstenmal ausstellen.

Düsseldorf. Der hiesige Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler eröffnet am 20. Mai eine eigene Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf, die bis Anfang Juli dauert. Die Ausstellung wird gleich den beiden ersten Ausstellungen eine größere Anzahl von Werken junger französischer Maler enthalten. Eine historische Kollektion französischer Aquarelle von Delacroix, Daumier, Guys, Manet, Cezanne, van Gogh und der Allerjüngsten reiht sich an.

In Amsterdam haben sich unter dem Vorsitze von Jan Toorop Kunstmaler zu einer Vereinigung zusammengeschlossen, die sich die Veranstaltung einer internationalen Herbstausstellung zum Hauptziele gesetzt hat.

Der Arbeitsausschuß des Deutschen Künstlerverbandes München erläßt an die deutschen bildenden Künstler einen Aufruf, den wir zur Information unserer Leser hier folgen lassen. „Der deutsche Künstler-Verband (Sitz in München) veranstaltet vom Mai bis Oktober dieses Jahres seine II. Juryfreie Ausstellung in München im Ausstellungspark (Theresienhöhe). Durch das hochherzige Entgegenkommen des Magistrats der Stadt München und durch weitgehendes Entgegenkommen des Direktoriums der Bayer. Gewerbeschau 1912 wurden dem Verbande schöne Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt. Mitglied kann jeder bildende Künstler deutscher Zunge werden. Damen und Ausländer haben als Gästemitglieder Zutritt. Der Verband bezweckt die Förderung der ideellen und wirtschaftlichen Interessen der deutschen Künstlerschaft durch Veranstaltung von Ausstellungen; ganz besonders aber durch die Schaffung einer Berufsorganisation, um dem immer mehr um sich greifenden Zersetzungsprozeß in größere und kleinere Gruppen entgegenzuwirken und um dadurch Standesbewußtsein und Solidaritätsgefühl zu heben. Die sozialen und wirtschaftlichen Kämpfe unserer Zeit fordern dringend den Zusammenschluß der bildenden Künstler zu einer Berufsorganisation. Zur Erreichung dieses Zweckes erscheint dem D. K.-V. die Juryfreiheit das geeignetste Mittel. Die grundsätzliche Berechtigung hierzu erblickt der Verband in den sich meist schroff gegenüberstehenden Urteilen über künstlerische Werke unter Künstlern. Diese entgegengesetzten Urteile müssen bei dem Jurywesen die größten Irrtümer zeitigen und sie bilden dadurch eine Hemmung für die freie Entfaltung der Künstlerindividualität. Der Verband verlangt dem gegenüber als eine Forderung der Gerechtigkeit, daß jedem Künstler das Recht zugebilligt werden müßte, sein Werk vor die Öffentlichkeit zu bringen, wodurch erst die Möglichkeit der so notwendigen Selbstkritik in ihrem ganzen Umfange gewährt leistet ist. Um jeder mißverständlichen Auffassung über die Juryfreiheit zu begegnen, geben wir bekannt, daß ausschließlich ausübende Künstler Mitglieder werden können, d. h. es handelt sich um eine Berufsorganisation. Ausgeschlossen sind deshalb diejenigen, welche nicht im Hauptberuf sich künstlerisch betätigen. Der Verband ist sich bewußt, daß die Gefahr besteht, auch minderwertige Werke zur Schau zu stellen. Diese Nachteile werden aber in weitem Maße überwogen durch die Möglichkeit der freien Entfaltung der Künstlerindividualität und durch die Ablehnung jeder Bevormundung, mit welcher sehr oft eine Knechtung und Hemmung der freien Äußerung verbunden ist. Wir verweisen ferner auf das erzieherische Moment der Juryfreiheit,

weil dadurch betont wird, daß jede künstlerische Anschauung Berechtigung hat. Bedeutet es doch eine schwerwiegende Schädigung ihrer sozialen und wirtschaftlichen Interessen, wenn die Künstler aus kunstpolitischen Gegensätzen — der objektive Maßstab fehlt — sich befehden und den Wert ihrer Werke herabsetzen. Wie die Juryfreiheit, so gewährt auch die Aufnahme der gleichen Anzahl von Werken eines jeden Mitgliedes in dieser Hinsicht Gleichberechtigung. Es ist demnach Raum für alle Richtungen. Die Organisation von Ortsgruppen in den verschiedenen Kunstzentren ist in Aussicht genommen. Der Jahresbeitrag für Mitglieder und Gästemitglieder des D. K.-V. beträgt 6 M., die Ausstellungsgebühr 10 M. Neueintretende Mitglieder haben eine Aufnahmegebühr von 10 M. zu bezahlen. Ausstellungsberechtigt sind nur Mitglieder und Gästemitglieder. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat, Kaufingerstr. 14, I. Aufgang, III. Stock rechts in München."

BÜCHERSCHAU

Illustrierte Kunstgeschichte von Prof. Dr. Jos. Neuwirth. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H., Berlin, München, Wien. Vollständig in ca. 20 Lieferungen à M. 1.—.

Auf die Lieferungen 1—4 wurde im 8. Heft hingewiesen. Die Lieferungen 5 und 6 sind der Plastik und Malerei der Griechen, der etruskischen Kunst, der römischen Baukunst, Plastik und Malerei gewidmet. Hierauf tritt der Autor in die Behandlung der frühchristlichen Zeit ein. 126 Abbildungen unterstützen den Text. R.

Die Galerien Europas. 6. Band, Heft 1 und 2. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Abonnementspreis für 12 Monatshefte M. 24.—. Einzelheft M. 3.—.

Die vorliegende Fortsetzung dieser schönen und lehrreichen Publikation bleibt hinter den früheren Jahrgängen in nichts zurück. Zehn Werke aus dem Kaiser Friedrich-Museum sind in prächtigen Farbenreproduktionen wiedergegeben und das jeder Nummer beigefügte Textblatt führt in die kunstgeschichtliche und ästhetische Würdigung der Werke ein. Wir heben hervor das entzückende Bildnis eines Kindes von Rubens, das bedeutende Porträt der Maria Mancini von Pierre Mignard, das bewundernswerte Bild von Rembrandt „Der Mann mit dem Goldhelm". S.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Illustrierter kunsthistorischer Prachtkalender. XVII. Jahrgang 1911. Preis M. 1.—. Herausgegeben und gedruckt in der Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürz A.-G., Würzburg.

Über die altfränkischen Bilder haben wir schon mehrfach an dieser Stelle anerkennende und empfehlende Worte sagen können. Auch heuer bringen sie durch ihr rühmliches Bestreben, „mehr das, was als weniger bekannt oder beachtet anzusehen ist, hervorzuheben", einige mehr verborgene hübsche Städtebilder und ein paar interessante, weniger bekannte kunstvolle Arbeiten aus dem schönen, an Kunstschätzen so reichen Frankenland, an denen nicht nur der Fachmann, sondern auch der für das Schöne empfängliche Laie seine Freude haben wird. W.

Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte. Von P. Beda Kleinschmidt O. F. M. XXXIV u. 640 S. 309 Abb. 8°. Br. M. 10.—, geb. M. 11.20 u. 12.—. Paderborn, F. Schöningh. 1910.

»Niemand hat mehr Grund, die Kunstwissenschaft auf seinen Studienplan zu setzen, als der Hüter und Wächter des Heiligtums«, sagt der bekannte gelehrte Verfasser im Vorwort. Diese oft wiederholte Wahrheit mag leicht zu einem Mißverständnisse führen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß jeder Priester auf dem Gebiete der christlichen und kirchlichen Kunst ein Kenner sein soll, der allen an ihn herantretenden Fragen und Aufgaben selbständig gegenüber treten kann. Das zu erreichen ist vollständig ausgeschlossen. Man wird schon zufrieden sein, aber auch verlangen können, daß auch der Priester einerseits auf dem Gebiete der Kunstgeschichte jenes Wissen besitze, das in der Allgemeinbildung des Akademikers enthalten sein soll, daß er aber anderseits, was gewiß noch wichtiger ist, sich für die Praxis soviel künstlerisches Empfinden aneigne, daß er das Gute vom Wertlosen zu unterscheiden vermag. Die erste Forderung ist ein Handbuch wie das vorliegende recht gut zu erfüllen imstande. Sein geringer Umfang ist nach dieser Hinsicht als ein Vorzug zu bezeichnen; noch mehr ist hier die vorzügliche Einteilung des Stoffes wie auch die Einbeziehung des Kunstgewerbes und der Symbolik und Ikonographie zu loben. Da das Buch sich an Kreise wendet, die den vielen Kontroversfragen kein Interesse entgegenbringen können, so wäre es müßig, mit dem Verfasser über eine Reihe von Fragen zu rechten, wenn er auch selbst Wert darauf legt, auf die Berücksichtigung der Ergebnisse der neuesten Forschungen, die jedoch keineswegs in allen Fällen gesichert sind, im Vorwort hinzuweisen. Die zweite, oben berührte Forderung vermag das Buch mit seinen ca. 300 Abbildungen und dem auf das Allernotwendigste beschränkten, nur historischen Texte natürlich nicht zu erfüllen und will es auch wohl nicht. Der Verfasser nimmt an, daß es bei uns wohl keine Diözese mehr gibt, deren Theologiestudierende nicht Unterricht in der christlichen Kunstgeschichte erhalten. Besser als selbst durch das beste und umfangreichste Buch könnte durch solchen Unterricht, wenn in gediegener und zielbewußter Form erteilt, das, was sehr nottut, erreicht werden, nämlich neben der Vermittlung hinreichender Kenntnis der Geschichte vor allem die Bildung eines künstlerischen Sinnes, der später in vorkommenden Fällen die richtigen Maßnahmen ergreifen läßt. Das letzte Wort sollte jedoch, wenigstens in bedeutenderen Angelegenheiten, immer von fachmännischer Seite gesprochen werden. Die zukünftigen »Hüter und Wächter des Heiligtums« zur Anerkennung dessen zu erziehen und sie zu bewegen, lieber um Rat zu fragen als selbständig vorzugehen, ferner Berufene in der Überwachung und Beeinflussung der Produktion zu unterstützen, das wäre hinsichtlich der eigentlichen Praxis in der kirchlichen Kunst wohl das notwendigste Ziel. Es ist zu wünschen, daß durch das neue Lehrbuch eine große Lücke wenigstens zum Teil ausgefüllt werde. Huppertz

Friedr. Kayser u. Ernst Roloff, Aegypten einst und jetzt. Freiburg 1908. 3. Auflage. 7 M., geb. 9 M.

Das wenig über 300 Seiten umfassende Buch zeichnet sich dadurch aus, daß es in knapper und doch genügend erschöpfender Form das Interessanteste und Wissenswerte über das antike und moderne Aegypten in populärer Weise bietet, dabei aber die Wissenschaftlichkeit nicht einbüßt und die neuesten Forschungen berücksichtigt. Zu den besten Partien des Buches zählen unstreitig die Kapitel über die Kunst in alter und neuer Zeit im Lande an den Ufern des Nil. Wärmstens ist es jedem zu empfehlen, der eine Reise ins Land der Pharaonen plant, zur Vorbereitung, oder der davon zurückkehrt, zur Vertiefung der gewonnenen Eindrücke.

Prof. Schmitzberger

Redaktionsschluß: 15. Mai

FERDINAND NOCKHER. ZU EINER VERMÄHLUNGSANZEIGE

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Von FRANZ WOLTER

Kaum ist die Frühjahrsausstellung geschlossen, die mehr oder weniger der Jungmannschaft der Secession gewidmet ist, so öffnen sich wieder die Pforten, um in erster Linie den reifen Meistern die Gelegenheit zu geben, ihre neuesten Werke zu zeigen. Ein Jagen und Hetzen hat sich jetzt im Ausstellungswesen breit gemacht, das der Kunst eher schadet als nützt, noch nie wurde soviel allerletzte neue Malerei in München gezeigt, wie in unseren Tagen. Die Secession, als räumlich kleinste offizielle Kunstausstellung, ist wenigstens dadurch gut daran, daß sie gezwungen wird, eine strengere Auswahl unter dem großen Material zu treffen. Wenn sie dabei heute einen Schritt weiter geht und vom Prinzip des lockeren Hängens zu einem gedrängten Hängesystem übergeht, so ist dies deshalb sehr zu begrüßen, weil in der Gleichmäßigkeit unseres modernen Kunstschaffens viele die Gunst der Ausstellungsmöglichkeit bisher entbehren mußten. Es ist daher ein Verdienst der Secession, daß sie diesmal in der Zusammenstellung der Vorführung entschieden eine andere Stellung eingenommen hat, die hoffentlich auch von den anderen Korporationen nachgeahmt wird, weil ja stets die Secession bei allen Veranstaltungen Vorbild gewesen. Die Ausstellung selbst hat auch dadurch gewonnen. In der Gesamtheit ist eine wohltuende Frische bemerkbar. Es fehlt ja allerdings nicht an koloristischen Unzulänglichkeiten und Spielereien, ebenso nicht an erzwungenen malerischen Leistungen, die nur auf den Effekt berechnet sind, aber dies alles verschwindet neben dem energischen Betonen eines hohen Ernstes und künstlerischen Wollens der anderen Leistungen. Eine Neuerung hat im Plastiksaal stattgefunden, der nunmehr nicht als Durchgangsstation betrachtet werden darf. Die Wände erhielten eine kräftige bräunliche Tönung, welche ein schwarzweißes Band von der helleren Farbe trennt, die zur Decke überleitet. Hierdurch wird den Bildhauerwerken eine günstigere Folie verliehen, die sehr zu begrüßen ist, zumal in diesem Jahre, wo eine stattliche Anzahl von vortrefflichen Werken aller Art hier vereinigt wurden.

Mit acht Werken verschiedenen Genres ist Fritz Behn aufgetreten, darunter ein in der Mitte des letzten Bildersaales aufgestellter Leopard in Bronze mit Silber tauschiert. Diese Arbeit bedeutet in ihrer Großzügigkeit und klassischen Ruhe einen Fortschritt in der Münchener Plastik, welche in naturalistischer Detailarbeit zu ersticken drohte. Ist hier bei dieser schreitenden Katze auch das rein Technische vorteilhaft gelöst, so dies weniger in der Holzbüste E. von Seidls, die ja an sich als sehr ähnlich und charakteristisch bezeichnet werden muß. Das Stoffliche des Holzes beansprucht eine durchaus andere Behandlungsweise, der Schnitzstil ist's, der dem Holze den besonderen Reiz verleiht. Das Nashorn in schwarzem Marmor, von demselben Künstler, läßt an die einfach schlichte Weise ägyptischer Steinskulptur der saitischen Zeit denken, während ein weibliches Porträt in Terrakotta, mit etwas allzustark gefärbten roten Lippen einen ganz modernen Zug aufweist. So sucht auch Fritz Behn mit energischem Wollen und Können nach einem Gebiet eigenartiger Ausdrucksweise, die für die Zukunft vielversprechend sein dürfte. Eine Reihe sehr guter Werke stellte Cipri Ad. Bermann aus; die sicherlich beste Leistung ist ein junger Zentaur in Bronze. Neben einer sinnig aufgefaßten weiblichen Porträtbüste, entzückt vor allem das Bildnis einer Mexikanerin, mit üppig-kräftigen Lippen und prächtig geformter Nase. Ein russischer Steppenhund und eine für hohen Standpunkt gedachte Personifikation der Arbeit lassen die Vielseitigkeit dieses vornehmen Plastikers erkennen. Bei Jos. Flossmanns Arbeiten bestimmt von vornherein der Zweck, als zur Architektur zugehörig, die Ausführung. Die dabei mehr beabsichtigte, aber durchaus berechtigte dekorative Gestaltung läßt dennoch, sowohl in dem »Zentaur«, als den beiden »Sphinxen«, ein ehrliches Naturstudium erkennen. Von dem frühverstorbenen August Drumm ist eine lebenswahre Büste seines Vaters ausgestellt; von Ludwig Eberle eine auf Einfachheit und Ausdruck vorzüglich hingearbeitete Herrenbüste. An die Hildebrandschule mit ihren Vorzügen und Schwächen erinnern stark die beiden Stücke von Theod. Georgii »Netzträger« und »Grablegung«, beide in Marmor. Erwin Kurz, der mit einer weiblichen Büste in Terrakotta vertreten, ist mit den von Hildebrand eingeleiteten Renaissance-Ideen vollkommen vertraut. Von Hildebrand selbst sehen wir eine an die besten Italiener erinnernde Porträtplakette der Eleonore Duse. Ebenfalls gute Leistungen auf diesem Gebiet hat Benno Elkan aufzuweisen. Den bekannten Zeichner Th. Th. Heine begrüßen wir hier als Plastiker von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Eine Doppelbüste von Fritz Klimsch in Bronze fällt etwas ab durch die schroffe Abschneidung ohne Auflösung oder dekorative Ergänzung, trotzdem die Ausführung gelungen erscheint. Mehrere vorzügliche Tierbilder zeigen, daß die Bildhauer weitaus mehr wie früher, sich diesem dankbaren Gebiet zuwenden So bringt M. Hermann Fritz eine Bronzegruppe von jungen Bären; Ernst M. Geyger eine Bronzeschale »Krabbe und Frosch«. Bernh. Halbreiter »Falke« auf einem Baumast, mit Bernsteinaugen günstig montiert; Christian Metzger ein angeschossenes Wasserhuhn und Willy Zügel einen Bussard und Elefanten in Bronze. Von den übrigen Plastikern seien noch besonders erwähnt Hans Schwegerle; Rich. Zutt; Theodor Pilartz; Maur. Pfeiffer; Emil Manz; Wilhelm Krieger; Ulf. Jannsen und Richard Förster mit guten Büsten. Eine ernste dekorative Arbeit ist auch »Alte Frau mit Kind« von Ernst Geiger. Kernig studiert ist der Herkulesknabe von Anton Krautheimer, virtuos behandelt der Schäfer von Mestrovic. Wie man der Plastik das Gebiet der Raumkunst zuweisen möchte, so noch bei weitem mehr der Malerei, die doch geradezu bestimmt ist, die Basis für ein solches gesundes Kunstschaffen zu bilden. Man braucht dabei nicht immer an monumentale Aufgaben zu denken. Die Wände des eigenen Heims können ebensogut den malerischen Gedanken tragen, als Wandbilder der Rathäuser und Ga-

FREDINAND NOCKHER

lerien etc. Man sieht auch, wie allenthalben Kräfte für solche Aufgaben heranwachsen, Verständnis und Talent ist vorhanden, nur fehlt es an Bestellern, die hier wirklich etwas für die Kunst tun könnten, die sich seit Jahren abquält, in viereckigen Goldrahmen und anderen, auf eigene Kosten nicht unterbringbare Proben ihres Könnens zu liefern. Dies gilt in ganz besonderer Weise für die jüngeren, dekorativ veranlagten Kräfte. Die Meister der Secession sind ja alle schon zu einem Ziele gelangt, das Ehre und Übriges einbrachte. An den bekannten gewohnten Plätzen thronen sie, so daß man nicht lange zu suchen braucht. F. v. Stuck leuchtet schon von weitem entgegen mit einem Damenporträt, in welchem alle Register der schönsten Farben gezogen sind. Ferner bringt er ein sich küssendes Liebespaar in dunkler, schwüler Nachtstimmung, und eines seiner beliebten Themata» Nixlein« im tollsten »prestissimo« auf einem Zentaur dahinjagend, auch einen ebenfalls schon öfter wiederholten »Sonnenuntergang«, diesmal bei »Forte dei Marmi«. Der unermüdlich schaffende Albert von Keller reift mit jedem neuen Werke zu größeren Feinheiten heran. Seine Bildnisse zumal sprechen von einer erhabenen Naturbeobachtung und ernster stiller Größe. Die Höllenfahrt und das Mondscheinbild, von einem nuancierten edlen Farbenzauber, der sich ebenso in dem weiblichen Akt offenbart. Die meisten sonstigen Vorführungen solcher Akte sind brutal und nichtssagend in Äußerlichkeit und Konzeption; nur Hans Bühler geht über die oberflächliche natürliche Erscheinung hinaus und schildert in dem »Die blaue Blume« betitelten Gemälde die Gestalten zweier Urzeitmenschen mit kräftigen wuchtigen Zügen. Über den großen Bahnbrecher neuzeitlicher Malerei Fritz von Uhde, welchen München vor kurzem verloren hat, brauchen wir kaum noch Worte der Anerkennung zu sprechen. Es existiert auch über den Meister eine umfangreiche Literatur. Die beiden Bilder »Im Garten« und »Flucht nach Ägypten« sind Werke aus seiner guten Schaffenszeit. Mit fünf verschiedenartigen Arbeiten ist Charles Tooby vertreten, unter denen ganz besonders eine Weidenlandschaft durch ihren frischen, saftigen Ton auffällt. Dieselbe Anzahl sandte der stilvolle phantasiereiche Julius Diez. Tafeln, die zeigen, welche Schöpferkraft dem Meister der Dekoration zur Verfügung steht. Überhaupt wird diejenige Kunst, welche einen stilistischen Gehalt aufweist, stets der rein naturalistischen vorzuziehen sein. Hieher gehören die feinsinnigen Landschaften von Ludwig Dill und Benno Becker, ferner von Adolf Hengeler, Keller-Reutlingen, Toni Stadler; in stärkerem Maße vor allem Max Kuschel, dessen Frühlingsbild ein kleines, köstliches Idyll genannt werden kann, der »Jäger« von Aloys Balmer und H. von Habermann, der mit kräftigem Schwung der Zeichnung einen seltenen Schmelz der Farben, zumal in dem größeren Damenbildnis erzielt.

Eine Sonderstellung nimmt Leo Samberger als Porträtmaler ein, der heute wohl als einziger tiefer Seelenkünder zu betrachten ist. Was dieser Meister jedes Jahr zu seinem Werk neu hinzufügt, ist voll reifstem, feinstem, malerischem Wert. Die temperamentvolle Art des Künstlers kommt in den Bildnissen Franz Ruedorffers und Thomas Knorrs zum Ausdruck. Glänzender noch in der melancholisch tiefernsten »Meditation« und dem brillanten Bildnis des Bildhauers Prof. Georg Busch. Mit einfacheren, wenigeren Mitteln ist es kaum möglich, den ganzen inneren Menschen, stenographisch gleichsam, zu charakterisieren, wie Samberger es getan. Von den übrigen Bildnismalern ist sonst wenig Hervorragendes oder gleich Wertvolles zu berichten. Anspruch auf Bedeutung hat das Selbstbildnis Angelo Janks, das auf rein malerische Werte gestimmt und komponiert ist. Abschreckend wirkt das Herrenbildnis von Frank Behrens, obgleich, trotz aller malerischer Derbheit ein Streben nach Wahrheit erkennbar wird; ebenfalls klobig und klotzig das inmitten von Bildern und Goldrahmen aufgefaßte Porträt des Kunsthändlers Brakl von Alb. Weisgerber.

Eine ungewöhnliche Innerlichkeit der Anschauung ruht in dem Bildnisse der Gattin des Malers Hans Bühler, wie denn sowohl Paul Barth, Ernst Dietze, Hermann Groeber als auch Jos. Kühn, Meyer-Buchwald, Müller-Dachau, Seifert-Wattenberg bestrebt sind, ihre Mitmenschen nicht auf eine durch Abstreifen aller charakteristischen Züge hin gerichtete allgemeine Wohlgefälligkeit zu verkörpern.

Auf dem landschaftlichen Gebiete gehören hierher der großzügige Paul Crodel in dem Gebirgsdorf im Winter und der prächtigen Wintersonne, die über die einsamen, verschneiten Bauernhäuser huscht; Otto Bauriedl in den feinen Aquarellen »Blauer« und »Grauer Tag«; Bialinitzki-Birula »Ende des Winters«, Buchwald-Zinnewald »Sonnige Landschaft«, Marie Caspar-Filser »Vorfrühling auf der schwäbischen Alb«, Oskar Graf »Sommerabend«. In wundervoll bräunlichen Tönen schildert Hans von Hayeck die ländlichen Häuser am Flußufer; Richard Kaiser seine hellschimmernden, leuchtenden Wolken, die an stillen Sommertagen über dem Chiemgau lagern; Alb. Lamm einen lieblich heiteren Frühligstag, Wilhelm Lehmann drei Schweizer Landschaften von packendem Ernst und fesselnder Stimmungsgewalt; Richard Pietzsch entzückende Partien aus seinem Isartalgebiete. Die Lüfte namentlich sind es, die Pietzsch mit einer eminenten Überzeugungstreue wiederzugeben versteht, Jul. Seyler bringt in silbergrauer Stimmung ein Wassermotiv, Hans Beat. Wieland einen klaren Septembermorgen und »Frostwetter«. Von demselben Künstler erblicken wir dann noch zwei kräftige Fahnenschwinger, die brillant in den Raum komponiert sind.

FERDINAND NOCKHER
ZU E. VERMÄHLUNGSANZEIGE

So sehen wir gerade in der Secession den größten Fortschritt auf dem landschaftlichen Gebiete, ja das überhaupt unserer gesamten Malerschaft die eigentliche Signatur gibt. Das Figurenbild tritt mehr zurück und wo Menschendarstellung gegeben wird, fehlt es oft sehr an Geschmack. So kann man sich unmöglich mit der lesenden Person von F. Vallotton-Paris befreunden, mag man noch so sehr auf französische Art und Weise geeicht sein. Reizlos ist auch die Wiederholung eines längst ver-

brauchten Stoffes, die Zusammenstellung eines weiblichen Aktes und eines Herrn im Gesellschaftsanzuge, wie dies Paul Wilhelm in dem Bilde: »Paar mit Früchten« beliebte. Vorteilhafter hebt sich Carl Wiedels »Frühling«, eine Mutter mit Kindern, dagegen ab, desgleichen erfreut Richard Winternitz mit drei Bildern, unter denen die Büglerin am ausgeglichensten erscheint. Die Darstellung von flüchtiger Bewegung bedingt auch eine entsprechende Malerei; deshalb hat der Reiz, der in der Andeutung liegt, einen Vorzug vor der peinlichen, gewissenhaften Ausführung, die allzuleicht den Eindruck der Erstarrung hervorruft. Auch Charles Vetter deutet in seinem Herkulessaal in der Münchener Residenz und dem Cuvilliersaal desselben Palastes, mehr an als er ausführt, wodurch dem in der Kunst des Auslassens oder nur Andeutens für solche Themen das Gefühl des künstlerischen Genusses bedeutend erhöht wird. Das impressionistische Prinzip erreichte im größeren Maßstabe ganz vortrefflich Rud. Schramm-Zittau, der eine Schar Gänse in dem Moment schildert, wie sie gerade in ihr gewohntes Element, das Wasser eines umfangreichen Teiches einfallen. So auch Vacatko in dem Kampfspiel nackter Männer zu Pferde in einer Furt. Just den entgegengesetzten Weg schlägt Christian Speyer in seinem Pferdebändiger ein, der am Meeresgestade vorbeistürmt. Hier ist alles auf das bestimmteste in Linie und Farbe angegeben, fast so wie bei Fr. Boehle, der in kernigen Strichen wie ein Meister des Holzschnittes im 15. Jahrhundert jede Form auf seine Richtigkeit und Prägnanz prüft, wie dies aus der Fülle seiner Lithographien, die er ausstellte, hervorgeht. Zwei große Strömungen ziehen so in der Malerei heute durch das gesamte Kunstleben. Hier die Künstler, die weich, farbig, malerisch sehen, und dort die linear, rhythmisch-streng veranlagt sind. Beide Gruppen betrachten die Natur von ganz anderen Gesichtspunkten aus. Beide stellen ihre Augen bezw. ihren Geist entgegengesetzt ein. Beide Arten sind berechtigt und müssen auch vom überschauenden Standpunkte aus gewürdigt werden. Die Vorzüge der einen Auffassungsweise jedoch schließt diejenige der anderen naturnotwendig aus. Eine Vereinigung beider Eigenschaften ist unmöglich; wird sie versucht, so ist es stets ein Kompromiß, der abschreckend wirkt.

BERLINER SECESSION 1911

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Vor und bei der Eröffnung der diesjährigen Berliner Secessionsausstellung war besonders die Rede von einer neuen Gruppe Pariser Maler. Das Vorwort des Kataloges sagt: »Ferner haben wir noch eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht, die wir glaubten, nicht dem Publikum und namentlich nicht den Künstlern vorenthalten zu dürfen, da die Secession es von jeher für ihre Pflicht hielt, zu zeigen, was außerhalb Deutschlands Interessantes geschaffen wird.«

Expressionisten! Auch abgesehen von der leisen Kritik, die jene Worte bergen, darf man doch wohl in einem solchen Namen einen Gegensatz gegen das »Ausdruckslose«, gegen rein »Formales« vermuten. Man fühlt sich von einer Kunst, die mit bloßer Optik bei dem Anblick des Körperlichen bleibt, weggerufen zu einer, welche ihn dem Geistigen oder Seelischen dienstbar machen, welche also diesem einen »Ausdruck«, zumal einen »physiognomischen«, geben will — und zwar einen neuartigen.

Mit solcher Erwartung begann Schreiber dieses seine Wanderung durch die jetzige Ausstellung. Ein eigener Saal, hieß es, sei jenen Franzosen eingeräumt. So ging denn die Wanderung durch die verschiedenen Räume hindurch; und die freudige Gespanntheit auf die neuen Gaben wuchs bereits im ersten Saal, der gerade besonders Starkes in rein optischer Ausdruckslosigkeit zu leisten schien. Im dritten Saal kam dann etwas von der erwarteten Art: ein seelisch einigermaßen gesättigtes, wenngleich schmierskizziges Figurenbild. Es heißt: »Die Mutter«, entpuppte sich aber nach dem Katalog nicht als eine Pariser, sondern als eine Steglitzer Leistung von F. Meseck.

Also weiter durch die nächsten Säle hindurch, bis der Wanderer mit dem Gefühle des »blamierten Europäers« wieder vor dem Eingange stand! Der Rundgang mußte nochmal angetreten werden, mit noch genauerer Verfolgung der Daten des Kataloges. Der Umstand nun, daß jener erste Saal fast lauter Franzosen enthielt, die übrigen Säle jedoch fast keine, ließ eine fürchterliche Ahnung aufdämmern und machte sie bald zur vollen Gewißheit. Das also waren die sogenannten Expressionisten — besser Antiexpressionisten. Oder vielleicht »Reduktionisten«. Denn darin scheinen diese Künstler ihren »Ausdruck« zu haben: in der noch weiter als bisher gehenden Reduzierung eines Anblicks auf ein paar Züge, die ihn ersetzen sollen.

Im selben Saal befinden sich noch einige andere Werkchen, die nicht oder nur lose mit jener Gruppe zusammenhängen, so daß uns deren Hervorhebung nicht leicht wird. Im ganzen könnten es folgende 13 oder 14 Pariser Künstler sein; wahrscheinlich sind es weniger.

Als der wichtigste von ihnen darf wohl H. Manguin gelten. Schon seine Themen (»Frau mit der Traube«, »Frau im Bett«, »Rocking chair« und ein »Weiblicher

Akt«) zeigen die Fortsetzung des Interesses an der Wiedergabe des Sichtbaren als solchen. Darstellungsweise: Kombination von lockeren Konturen mit Schattierung.

Ihm am ähnlichsten dürfte O. Friesz sein, zumal durch einen »Hafen von Antwerpen«. Die Leerheit des Gesichtes auf seinem »Idyll« ist denkwürdig. Damit in gleichem Zug mag »Die Hängematte« von J. Puy genannt sein, von dem noch eine »Venus« und »Das Tor von Concarneau« ausgestellt sind.

Am schärfsten tritt wohl K. van Dongen hervor. Die Reduzierung einer Physiognomie auf eine Maske hat bei ihm anscheinend einen Rekord erreicht. »La célèbre Fatma« und ein Bildnis (das vielleicht den Wiener Klimt, doch ohne dessen dekorative Kraft, ad absurdum führt) sind denkwürdig. Reduzierung auf eine Spielwarenschachtel: A. Derain (»Der Hügel von Cagnes« und zwei ähnliche Stücke). Reduzierung auf Geometrie: M. Asselins »Hüttenwerk« (dazu ein Stilleben).

Kombination von Konturen mit Längsklexen: H. Doucet (»Der Kanal«, »Der Teich«). Ein beachtenswerter eigentümlicher Wasserglanz leuchtet bei M. de Vlaminck (»Lastboot« und eine oder die andere Landschaft).

Die Namen der übrigen, die noch hierher gehören können, sind: G. Braque (»Terrasse«, »Der Mastbaum«), R. Dufy (»Der Garten«), F. Jourdain (»Nach dem Gewitter«), A. Marquet (»Pont de la Concorde« und zwei andere Stücke), P. Picasso (»Mutter und Kind«, »Frau bei der Toilette« und anderes). — A. le Beau »Das Trocknen der Netze usw.), dessen dickrundes Strichgewirre wir schon im Vorjahr hatten, ist vielleicht nicht einzurechnen. Auch v. Dongen war bereits 1910 da. Jedenfalls können uns hier einige hereingeraten sein, die doch nicht zu den »Expressionisten« zählen.

Andererseits mag noch der Amsterdamer J. Sluyters mit seiner »Melancholie« hierhergehören, insofern auch er eine ähnliche »Reduktion« treibt.

Die sonstige Ausstellung mit ihren insgesamt 335 Nummern (gegen 2520 der jetzigen »Großen«) unterscheidet sich von ihren 21 Vorgängerinnen wenig; das meiste früher Gesagte gilt auch jetzt wieder. Die historische Ergänzung fiel diesmal gering aus. Denn es wird »die Anzahl noch nicht gezeigter Schöpfungen unserer vorbildlichen modernen Klassiker wie Leibl, Böcklin, H. v. Marées, der großen verstorbenen Fremden: Segantini, Manet, Cézanne, van Gogh, Daumier immer geringer, und es wird immer schwerer, noch unbekannte Bilder zu finden, da innerhalb der zwölf Jahre des Bestehens der Secession mit allem Fleiß alles Erreichbare vorgeführt worden ist. Dennoch können wir auch heute drei prachtvolle, in Berlin noch nicht gesehene Werke Daumiers zeigen . . .« (Eröffnungsrede).

Vor H. Daumiers »Die Last«, »Der Müller, sein Sohn und der Esel« und »Die Flüchtlinge« alle Achtung! Aber jene Katalogworte verraten wohl mehr, als sie selbst ahnen mögen. Sie legen die Variante nahe: »und es wird immer schwerer, noch ungeläufige neue Bilder auszustellen, da innerhalb der zwölf Jahre . . . mit allem Fleiß alles in dieser, recht unmotiviert fragmentarischen Tradition für die secessionistische Augenblickskultur Erreichbare vorgeführt worden ist.«

»Dennoch können wir auch heute« usw. Das heißt: es bleibt vorläufig noch vieles Beachtenswerte wenigstens aufzuzählen. Der friedliche Ersatz älterer Vorstandsmitglieder durch jüngere hat auch das Präsidium L. Corinth gebracht. Er kommt diesmal hauptsächlich mit zwei interessanten Porträts eines Universitätsprofessors E. M. Wir reihen daran die übrigen im Porträt Hervorragenden an: I. Israels (»Selbstbildnis«), L. v. Kalckreuth (nur weiß man bei seinem »Bildnis des Künstlervereinsvorstandes in Weimar« nicht recht, ob es unfertig oder fertig sein soll), S. Lepsius (deren Doppelbildnis wie eine Erholung von anderem wirkt), G. Mosson und R. Sterl (mit je einem sympathischen Damenbildnis), R. Tewes; und R. Treumanns »Bildnis eines Unglücklichen« fällt gut »expressionistisch« auf. — An Corinth erinnert L. Michelsons »Leda mit dem Schwan«.

Gemälde christlichen Inhaltes: Erträglicher und würdiger als M. Beckmanns »Kreuzigung«, ist »Der Tod Jesu« von M. Brandenburg. Eine »Kreuzaufrichtung« von O. Hettner zeichnet sich durch Gelbflecke, ein »Hagars Abschied von Abraham« des W. Rösler durch dicke Strichführung aus. Von M. Liebermann sei (neben Bildnissen) »Der barmherzige Samariter« genannt.

FERDINAND NOCKHER
ZU EINER VERLOBUNGSANZEIGE

Landschaften ruhigeren Charakters u. a.: von E. Anderson und von H. v. Volkmann.

Auch die besonderen Form-Kunststücke sind bald aufgezählt. Besonders häufig erscheint die Kombination von schärferen oder schwächeren Konturen mit einer spezialistischen Flächenbehandlung, wie wir sie bei Manguin und bei Doucet kennen gelernt. An ersteren erinnert durch die Behandlung der Fläche K. Sohn (»Landschaft mit Figuren«). Dicke Farbstriche innerhalb der Konturen liefert O. Beyer (»Am Finnowkanal«). Die Farbensynthesen T. van Rysselberghes kehren auf Bildnissen von ihm wieder, unter denen ein Familiengruppenbild eine hervorragende Porträtleistung ist; und H. Meid setzt die originelle Bekanntschaft, die wir an seinen Radierungen gemacht, in Gemälden fort: das Thema »Hausabbruch« paßt zu seiner eigenartigen Wirrnis besser, als »Simson und Dalila«.

Bemerkenswerte Kollektionen sind gewidmet den Malern: F. v. Uhde (»Am Fenster« usw.), M. Slevogt (der besonders durch Bildnisse erfreut, in etlichen Szenen aus einem Feste der Georgiritter aber wohl nur Farbenskizzen geben wollte) und F. Hodler. Wir hatten vor einigen Monaten im Salon Gurlitt einen »Thuner See« von ihm gesehen, der bei primitiver Farbengebung interessant war durch eine elementar-kräftige Linienführung, welche in anschaulicher Weise vom Festen zeugt. Jetzt erfreut er uns durch eine ähnlich geformte »Gebirgslandschaft« mehr, als durch »Eiger, Mönch und Jungfrau« mit ihrer saucigen Behandlung, und mehr als durch seine Forcierungen eines »Entzückten Weibes« u. dgl. Ähnlich, wie er in seinem »Genfer See« ein Applikaturmuster gibt, setzt K. Tuch in seiner »Pfingstfreude« die Art des Malerei-Teppiches fort.

Wer gerne viel bekannte Namen hört, für den zählen wir noch auf: P. Bach (zwei hübsche Stadtbilder), H. Baluschek, R. Breyer (»Blumenstück« u. a.), T. Hagen (»Waldlandschaft«, C. Herrmann (»Wintersonne« u. a.), beide Hübner (H. der Interieurmann, U. der Hafenmann), W. Klemm (Wintersportliches),

A. A. Oberländer (»Die Fee« u. a.), E. Orlik (besonders Winterlandschaften), E. Pottner (mit Tierstücken).

T. T. Heine bringt neben mehreren Gemälden (»Die Kinder im Walde« usw.) auch kleine, nach Pikantem strebende Plastiken: einen Engel aus Zinn und einen Teufel aus Bronze.

In der sonstigen Plastik fällt namentlich eine besondere Weise der Behandlung des Holzes auf (das wohl mit Recht als das eigentlich deutsche Plastikmaterial gilt): R. Langer behandelt es in seiner »Madonna« so, daß gleichsam ein Schleier über der ganzen Figur liegt. Auch M. Kogan und M. Kruse beteiligen sich an der Holzbildnerei, wozu noch die bekannten einfachen Flächen E. Barlachs kommen. Eine Art Ton-Impressionismus in Gips zeigt eine »Tanzende« von G. Kolbe; einen Flächen-Impressionismus fügen dem Ton-Impressionismus H. Haller und H. Schmidt hinzu. Eine »Eva« in Gips hat A. Oppler, eine getönte Gipsbüste mit wuchtigem Ausdruck G. Minne ausgestellt. In Stein ist das umfangreiche Werk R. Engelmanns »Die Schlummernde«, in Marmor ein überlebensgroßer »Esau« von H. Krückeberg, Bronzebüsten sind von F. Klimsch und von A Kraus da; mit einem »Überraschten Mädchen« in Bronze sei nochmal G. Kolbe genannt.

DIE JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG DER GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTLER WIENS

Anläßlich des 50jährigen Bestehens dieser berühmten Genossenschaft wurde deren diesjährige Frühjahrsausstellung zu einer ganz besonders glanzvollen unter der Bezeichnung »Jubiläums-Ausstellung« gestaltet, die an Qualität reichlich ersetzt, was ihr im Vergleich zu früheren Jahren an Quantität fehlt. Die Jury war sehr gewissenhaft und hat kaum den dritten Teil der eingesandten Werke angenommen, ein Umstand, der den zur Annahme gewürdigten Objekten — immerhin noch 450 Katalognummern — in außerordentlichem Maße zugute kommt.

Die feierliche Enthüllung erfolgte am 18. März durch Kaiser Franz Josef, der es sich trotz der damit verbundenen Anstrengung nicht nehmen ließ, dieselbe persönlich vorzunehmen. Welch großes Interesse der ehrwürdige Monarch an den künstlerischen Bestrebungen der Genossenschaft nimmt, geht daraus hervor, daß er derselben anläßlich des gegenwärtigen Jubiläums für Zwecke ihres Pensions- und Unterstützungsfonds den Betrag von 100000 Kronen überwiesen hat. Der Kaiser sprach sich über die Ausstellung, in der beide Kunstschwestern, Plastik wie Malerei, in gleichem Maße zur Geltung kommen, in äußerst schmeichelhafter Weise aus. Es ist aber auch ein ungewöhnlicher Reichtum an Schönem, der gleich beim Eintritt das Auge fesselt. Der große Mittelraum und der sogenannte Malabschnitt des Parterres sind diesmal ausschließlich der Plastik eingeräumt; wo sonst ein Hauptbild der Ausstellung prangte, da ragt heute eine aus der nordischen Mythe geholte, überlebensgroß geschaffene Gestalt auf. Karl Wolleks imposante Darstellung von »Wieland, dem Schmied«, den der bewährte Plastiker, der Schöpfer des Mozart-Brunnens in Wien, für die Fassade des neuen Künstlerhauses in Brünn soeben vollendet hat. Die riesigen Fäuste fassen die Spangen der Fittige, die er sich selbst geschmiedet, um seinem tückischen Herrn zu entfliehen, nachdem er an ihm entsetzliche Rache genommen hat. Ein ganz gewaltiger, unheimlicher Zug geht von dieser den Beschauer mächtig packenden Figur aus. Daß auch nur diese herrliche Schöpfung den »Kaiserpreis« erhalten konnte, darüber war sich diesmal — ausnahmsweise! — alles einig. Die heimischen Mitglieder der Genossenschaft sind fast vollzählig vertreten, neben ihnen hervorragende auswärtige Künstler mit ausgewählten Werken: die Engländer Lavery, Alfred East, die Franzosen Raffaëlli, Dauchez, René Menard, der belgische Pointillist de Smet; unter den Bildhauern Paul Dubois und Rousseau; dazu eine Anzahl reichsdeutscher Freunde, speziell aus München und Berlin, die wir aber nicht mehr zu den Ausländern zählen.

Es würde den uns für diesen Bericht zugewiesenen Raum zu weit überschreiten, wollten wir alles das, was an Plastik und interessanten Gemälden, Porträts, Landschaften, Genrestücken, an graphischen Schöpfungen vorhanden ist, zu würdigen versuchen, es wäre zu viel zu sagen, denn wie schon erwähnt, liegt die Bedeutung der diesjährigen Frühjahrausstellung nicht in ihrem Umfange, sondern in dem künstlerischen Gewicht der einzelnen Werke. Wir müssen uns diesmal darauf beschränken, die Objekte mit religiösen Motiven zu besprechen, von denen einige recht bemerkenswerte Arbeiten darstellen. Aus dem Reiche der Plastik sind es besonders Gorniks eindrucksvolle Bronzegruppe »Das Kreuz« und Rainers »Pietà«, die viele und wohlverdiente Bewunderung finden. Als sehr stimmungsvoll muß des Münchners Valentin Kraus »Unsere Erlösung« bezeichnet werden. Die Kleinplastik ist ziemlich zahlreich vertreten. Hofner bringt eine sehr schöne Gußplakette »Ecce homo«. Spezielle Hervorhebung verdienen die äußerst anmutig und zart wirkenden Elfenbeinplaketten von Julius Lengsfeld; dessen »Erste heilige Kommunion« ist in dem so schwierigen Material prächtig ausgeführt, die Einzelfiguren des Werkes: der Priester, die drei Kindergestalten und der segnende Heiland sind von einer überraschenden Feinheit der Empfindung; das gleiche Sujet ist auch in Bronze — ebenso vorzüglich ausgeführt — vorhanden, die Ausführung in Elfenbein hat aber, wenn auch nicht so markant wie in Bronze wirkend, einen ganz aparten, duftigen Reiz. Ein recht vornehmes, durch geniale Einfachheit auffallendes Werk ist noch das »Kruzifix« von Artur Kaan, sehr gut in Auffassung wie Durchführung die Büste des jüngst verstorbenen Weihbischofs Marschall.

Des Heilandes Erdenwallen, seine Wunder, Gleichnisse und Lehren, sein Leiden und Sterben, seine Verherrlichung hat die Kunst aller Zeiten und aller christlichen Völker nach bestem Vermögen stets festgehalten. Es ist deshalb nur natürlich, wenn unter den ausgestellten religiösen Bildern die Persönlichkeit des Heilandes dominiert. So bringt Franz Zimmermann das große Gemälde »Christus vor Pilatus« (Seht, ich finde keine Schuld an ihm), das mit Recht allseitige Anerkennung findet. Die Figuren des Gemäldes sind lebendig empfunden, besonders Christus und Pilatus mit offenkundiger Liebe gemalt. Richard Müller zeigt in seinem »Toten Christus« ungewöhnliches Können und eingehende Kleinarbeit, mit solcher Genauigkeit ausgeführt, daß auf dem Körper und den Armen die Spuren der Geißelhiebe in fast realistischer Treue wiedergegeben sind. Ein ebenso ernstes wie eindrucksvolles Bild ist John de Epsteins »Versehgang«, in dem der Kopf des Priesters eine psychologische Studie ist. Von der üblichen Schablone abweichend und recht ansprechendem Gesamteindruck sind Proschs »Heilige drei Könige«, die er in eine verschneite Landschaft hineinsetzt. Meister Defregger hat eine »Anbetung der Hirten«, reich an intimer Ausführung gesandt, die in des Künstlers liebenswürdig ansprechender Art gemalt ist. Kasparides bringt ein den Friedensgedanken verherrlichendes Bild »Der Krieg«, das sehr sorgfältig erdacht und komponiert ist. Dem Vorwurfe des ihm erscheinenden Heilandes antwortet der unter Leichen sich erhebende Krieger: »O Herr, ich gebe dem Kaiser, was des Kaisers ist«. Ferner finden

wir noch interessante Aquarellskizzen der inneren Ausschmückung der evangelischen Kirche in Wiener Neustadt — unter anderem einen prächtigen Altartisch — der Architekten Siegfried Theiß und Hans Jaksch.

Es ist also immerhin eine Zahl religiöser Kunstwerke in der Jubiläums-Ausstellung im Künstlerhause vorhanden und was besonders erfreulich wirkt, dieselben stehen, was ihre Bedeutung und künstlerische Wertung anbetrifft, durchgehends mit an erster Stelle.

Auch Secession und Hagenbund haben ihre Frühjahrsausstellungen eröffnet, doch ist in diesen das religiöse Motiv nur ganz spärlich vertreten. In der »Secession« finden wir eine Schöpfung voll keuscher Anmut und Innigkeit »Marias Gang über das Gebirge«, ferner ein hervorragend tüchtiges Stück Arbeit mit prächtigen Details, Markovics »Kathedrale von Tarnow«. Vlastimil Hofmanns anmutige »Madonnen« haben gegen früher an Tiefe des Gemüts sowie an Breite der Darstellung gewonnen. Damit sind wir aber auch schon zu Ende. Von der Ausstellung des »Hagenbund«, die manches Originelle bietet, aber auch viel Kopfschütteln auslöst, würde nur als in das religiöse Gebiet hinübergreifend, Otto Barths »Morgengebet auf dem Großglockner« zu erwähnen sein, das in dem Beschauer eine weihevolle Stimmung wachruft. Sonst ist von religiösen Motiven diesmal nichts vorhanden, immerhin zeigt aber der alte Bestand des Hagenbund sein ernstes Streben nach vorwärts und nach Verjüngung mancher alter mit Recht abgetaner Schablonen. Richard Riedl

AUSSTELLUNG IN DARMSTADT

Die »Freie Vereinigung Darmstädter Künstler« hat am 18. Mai in dem Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe ihre erste Ausstellung größeren Stiles eröffnet, bei der außerdem vorwiegend südwestdeutsche Künstler beteiligt sind. Der Freien Vereinigung gehören von heute nicht mehr in Hessen lebenden Künstlern an: Carl Bantzer, Ludwig von Hofmann, Eugen Bracht, Ludwig Habich, August Gaul, Peter Halm, Emil Preetorius, um einige bekannte Namen herauszugreifen. Ihre und der übrigen Hessen Werke verleihen der Ausstellung naturgemäß ihr individuelles Gepräge; sie zeigen die bunte Mannigfaltigkeit der künstlerischen Bestrebungen und entbehren jener Stammeseigentümlichkeiten, die die alten Meister verband und die heute in einer kosmopolitischen Zeit mehr und mehr verwischt werden und ganz verschwinden. Was man da von Darmstädter Künstlern sieht ist leider nicht geeignet, Zutrauen zu der künstlerischen Entwicklung zu wecken. Es sind mehr oder minder nüchterne Landschaften und Porträts von Gg. Altheim, C. Kempin, Bader, Zernin, Getrost, Hohmann usw. Frischer sind Landschaften von Wondra und Beyer, sowie Stilleben von Anna Beyer. R. Hoelscher zeigt bunte Farbigkeit bei schwerblütiger Charakterisierung der Gestalten. Hans Pellar, der jüngst an die Darmstädter Künstlerkolonie berufen wurde, zeigt eine »Susanna im Bade«, die sich in nichts von Stucks gleichartigen Bildern unterscheidet. Im übrigen sind die süddeutschen Kunststädte mit ihren Hauptvertretern zu sehen. Aus Stuttgart C. Grethe, Haug mit üblichen Bildern, Faure mit etwas derb und düster gemalten Interieurs und Landenberger mit einem feingestimmten »Am Spiegel«. Brühlmann zeigt zwei Bilder, in denen er sich farbig und kompositionell mit Cézanne auseinandersetzt. Die Karlsruher sind in stattlicher Anzahl vertreten. Thoma mit Bildern älteren und neueren Datums, Volkmann, Dill, Hellwag, Conz usw. mit ihren bekannten Landschaftsbildern. Ein jüngerer Hans Brasch zeigt ein persönlich gemaltes Damenporträt. Geschlossen tritt die Trübnerschule auf und zeigt auch hier wieder ihr starkes technisches Können und feines Farbenempfinden. Trübners »Gartenzaun« ist eine Ausführung früherer Studien, mit sprühender Verve gemalt und auch kompositionell von eindringlicher Kraft. Alice Trübner zeigt etwas verschwommene, aber farbig fein empfundene Stilleben und Landschaften. Ältere Schüler und Genossen sind P. Dahlen und Wallischek (denen eigentlich auch Püttner zuzurechnen wäre, der ganz im Trübnerstile gemalte Bildnisse zeigt). Artur Grimm tritt mit einem fabelhaft sicher gemalten Selbstporträt und einer feinen Rheinlandschaft in den Vordergrund; Hans Sprung und Hans Sutter stellen sich mit Porträts, Stilleben und Landschaften gleichwertig zur Seite. O. Gräber zeigt eine besonders flotte und farbige Landschaft. Göbel, Hagemann, Segisser und Waldemar Coste wären hier weiterhin zu nennen. Von Mannheim ist Th. Schindler mit einer heiteren Frühlingslandschaft und zwei wundervoll bewegten Akten vertreten. Von Frankfurtern nenne ich Nußbaum, dessen ganz auf helle Töne gestimmte Palette bei stürmischer Pinselführung großzügige Landschaften zustande bringt. Besonders eine hellviolett gehaltene »Katharinenkirche in Frankfurt« zeigt seine hohe Kraft. Die Münchener »Scholle« wird durch einige Beispiele der Kunst Erlers, Münzers und Püttners vertreten. Man muß hier auch W. Georgi nennen, der in seinen letzten Werken (von denen einige ausgestellt sind) ganz und gar den Bahnen der Scholle folgt, kaum zum eigenen Vorteil, wie zwei dekorative Wandfriese zeigen. Die in München lebenden Schweizer Thomann, Meyer-Basel sind mit Landschaften, Marxer mit Stilleben gekommen. Von anderen Schweizern zeichnen sich durch die helle Farbigkeit und festes Lineament aus einige Landschaften von Colombi und Widmann, sowie ein wirkungsvolles Interieur mit markigen Gestalten von Würtenberger.

Einige Norddeutsche sind zu nennen, von Düsseldorfern E. Kampf, E. Hardt und Otto, von Dresden E. Bracht, der einige wirklich gute Landschaften zeigt, Hans Unger mit einem Rosenstilleben und ein junger Hesse J. Weinheimer, von dem besonders einige Zeichnungen und Radierungen auffallen, die bereits im Besitz des Dresdener Kupferstichkabinetts sind. Des weiteren sind noch beachtenswert ein »Apfelbaum« von G. Wiethüchter, eine farbig sehr muntere Skizze von J. Goosens, sowie einige Landschaften von A. Haueisen, der über Thoma und Trübner zu den Franzosen gekommen ist, bei denen er Nahrung sucht. Ein besonders anziehendes Kabinett hätte man schaffen können, wenn man die wahllos über die Ausstellung zerstreuten Studien und Bilder L. v. Hofmanns in einem Raum vereinigt, und so die Kontinuität und doch Entwicklung (nach der Seite des Farbigen) dargetan hätte. Man hat geglaubt, der Ausstellung einen Anziehungspunkt zu verschaffen durch eine Kollektion englischer Aquarelle. Indes sind die Proben dieser süßlichen Kunst solch abschreckende Beispiele, daß man besser auf die hundert Nummern verzichtet hätte. Besser gelungen ist das graphische Kabinett mit einer Sammlung Kleyscher Federzeichnungen, sprühend an Geist, Witz und Technik, aber manchmal etwas verworren. Sonst bietet die graphische Abteilung keine besonderen Reize und zeigt bekannte Beispiele von vorwiegend hessischen Graphikern, Ubbelohde, Altheim, P. Halm, Kätelhön u. a. Emil Preetorius zeigt eine Reihe seiner Federzeichnungen zu verschiedenen Büchern. In der plastischen Abteilung ist der jetzt nach Darmstadt berufene Hötger mit einer Reihe monumental stilisierter Köpfe und Gruppen der Hauptanziehungspunkt. Der Darmstädter H. Jobst erfreut durch vollendete und fein durchgebildete Porträtbüsten. H. Volz zeigt den Kolossalkopf Michelangelos und Binz eine gut durchbewegte

Sklavin. B. Elkans Plaketten und eine in herrlichstem Marmor ausgeführte Statue der Persephone sind gute Beispiele seiner Kunst. Wenige dekorative Arbeiten von Paul Haustein und Darmstädter Kunstgläser machen den Beschluß der Ausstellung. Dr. Willy F. Storck

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Franz Fuchs (München) vollendete kürzlich zwei Altargemälde für die Kirche der Schulschwestern in Salzburg. Das eine stellt den hl. Joseph mit dem Christkind dar, das andere das Motiv der Apokalypse: die Madonna in der Sonne.

Bonifaz Locher (München) malte in letzter Zeit zwei Bilder für einen Barockaltar. Im Hauptbild sehen wir die hl. Familie, über der Gott-Vater in der Glorie schwebt. Auf Wunsch des Bestellers lehnt sich die Komposition an ein Bild des 18. Jahrhunderts an. Das kleinere Werk schildert den hl. Ulrich im Gebet.

Professor Gebhard Fugel (München). Die Stiftskirche in Maria Einsiedeln (Schweiz) erhielt soeben ein neues Rosenkranzbild von Professor Gebhard Fugel.

Die St. Blasiuskirche in Hamm, ein Werk des Düsseldorfer Kirchenbaumeisters Prof. Kleesattel, geht ihrer Vollendung entgegen. Das Äußere ist bis auf Einzelheiten fertig.

Barmen. In der Ruhmeshalle ist vom Kunstverein eine Ausstellung von Werken Leibls und seines Kreises eröffnet worden, die außer vier Werken von Leibl selbst, darunter die bekannte »Neue Zeitung« und »Der Sparpfennig« aus dem Besitze des Vorsitzenden des Kunstvereins, Herrn Hugo Toelle, Barmen, mehrere ältere Gemälde von Trübner und Thoma aus Barmer Privatbesitz, von Sperl, und 13 Gemälde von Charles Schuch, zum größten Teil aus dem Besitz des Herrn Carl Haberstock, Berlin, enthält.

Die neue Pfarrkirche in Wasserliesch bei Trier, von dem Architekten Peter Marx, B. d. A. in Trier erbaut, erweckt in mehr als einer Hinsicht großes Interesse. Als Baumaterial ist hauptsächlich Eisenbeton verwandt worden. Ausschlaggebend hierfür war vor allem die Billigkeit; aus anderem Material hätte sich für eine Gemeinde von 15000 Seelen eine Kirche in dem üblichen Stil nicht zum Preise von 85000 M. herstellen lassen. Der moderne, äußerst gestaltungsfähige Baustoff verlangte eine von den historischen Stilen gänzlich losgelöste Formengebung und ermöglichte zugleich eine bedeutende Freiheit der Grundrißbildung. Das Längsschiff trägt ein Tonnengewölbe von sehr großer Spannweite und ist, ebenso wie die niedrigeren Seitenschiffe, in der Mitte etwas nach außen geschweift. So entsteht ein weiter, übersichtlicher, nur von einigen schlanken Stützen durchsetzter Raum, ohne daß die für katholische Kirchen charakteristische Längsrichtung preisgegeben ist. Die Raumwirkung wird durch große Schlichtheit sehr gehoben: das Gewölbe ist kassettiert, die Wandflächen tragen Spritzbewurf und sind einfach getüncht. Das Äußere ist fast ganz glatt, nur am Portal findet man wenige, aber gute Skulpturen. Der Turm mit einer gefälligen Haube aus heimischem Schiefer steht neben dem Chor; der niedrige Dachreiter ist an den Giebel der Vorderfront herangeschoben. Die ganze Kirche fügt sich vortrefflich dem Dorfbilde ein und erfüllt sehr gut die zahlreichen Forderungen, welche moderne Kunstanschauung und praktische Bedürfnisse zu stellen haben. Dr. J. B.

FERDINAND NOCKHER (PULLACH) EXLIBRIS W. A. KEIM

Wieviele Künstler zählt Deutschland? Nach der neuesten Statistik sind es deren 14000.

Juryfreie Ausstellungen. Nachdem Paris schon seit geraumer Zeit seinen Salon des Indépendants und München seit vorigem Jahre seine »juryfreie« Ausstellung besitzt, geht man auch in Berlin und Wien daran, solche Ausstellungen ins Leben zu rufen.

München. Am 11. Juni fand die Wiedereröffnung der Maillinger-Sammlung mit einer neuen Serienausstellung, der 34. der Gesamtfolge seit dem Jahre 1880, statt, wo deren erste anläßlich des 700jährigen Regierungsjubiläums des Hauses Wittelsbach veranstaltet worden ist. Die neue Serienausstellung bringt »Künstlerarbeiten aus der Zeit König Ludwigs I. von Bayern (1825 bis 1848)« und sind in der selben mit besonders zahlreichen Kollektionen Karl von Rottmann, Ludwig von Schwanthaler, Wilhelm von Kaulbach, Johann von Schraudolph, Franz von Kobell, Wilhelm Lindenschmit, August Friedrich Spieß, Bernhard und Franz Michael Neher, Karl Spitzweg, Philipp von Foltz, Heinrich Marr und andere vertreten. Dazu ist ein sachkundiger Katalog von Archivrat Ernst von Destouches erschienen.

BÜCHERSCHAU

Kunst und Religion. Eine Frage für die Gegenwart, erläutert an einem Gange durch die Geschichte der christlichen Kunst von Paul Weber, Dr. phil., a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Jena. Verlag von E. Salzer, Heilbronn. Preis brosch. M. 2.—, gebd. M. 3.—.

Wir haben sieben Vorträge vor uns, welche der Herausgeber auf dem apologetischen Kursus der Inneren Mission im Oktober 1910 zu Berlin hielt. Der Zweck der Vorträge und der gegebene Kreis der Zuhörerschaft brachte es mit sich, daß überall da, wo von Kunst und Künstlern der Gegenwart gesprochen wird, die Bestrebungen, Erfolge und Leistungen auf katholischer Seite unerwähnt bleiben. Im übrigen zeichnet sich die Publi-

kation durch einen edlen, vornehmen Ton, große Wahrheitsliebe, Gerechtigkeit und Klarheit aus. Das Buch ist darum allen sehr zu empfehlen, die über die heutzutage lebhaft erörterten Fragen der religiösen Kunstpflege im Protestantismus Umschau halten wollen.

S. Staudhamer

»Das Maler-Hauptbuch.« Verlag: Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe, G. m. b. H. Preis M. 6.—.

Die Praxis des geschäftlichen Verkehrs war von jeher wohl für die meisten Künstler mit lästigen Weitläufigkeiten, Zeit- und sonstigen Verlusten verknüpft. Unsere Fachzeitschriften sind ja oft genug die beredtesten Zeugen für Verdrießlichkeiten mancherlei Art, die jedoch vielfach nur auf einen bedenklichen Schlendrian der Geschädigten zurückzuführen sind. Darum erscheint es fast erstaunlich, daß das »Malerhauptbuch«, das der Verlag des Karlsruher Künstlerbundes als bequemes und probates Hilfsmittel bietet, uns nicht schon längst zu Hilfe gekommen ist. Wir finden darin eine zweckmässige Anordnung für wichtige Vermerke zur Wahrung der wirtschaftlichen Interessen des Malers (auch Graphikers) in Kolonnen und Rubriken für kurze Notizen; ein übersichtliches System. Jedes ernste Streben erhält dergestalt eine rationelle Entlastung und wünschenswerte Unterlagen bei beruflichen Dispositionen, Kalkulationen, Recherchen, Bilanzen usw., Faktoren, die wirtschaftlichem Fortkommen unleugbar von großem Nutzen sind. Wie wertvoll schließlich ein zuverlässiger, wohlgeordneter Überblick über das gesamte Lebenswerk für den Künstler selbst wie für die Hinterbliebenen ist, haben wir bei den Chronisten und in der Kunsthistorik oft genug erfahren. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die praktische Neuerscheinung in ihrer wohldurchdachten und soliden Ausstattung einem wirklichen Bedürfnisse entspricht und eine unbestreitbare Lücke ausfüllt, sie kann darum auch wohlberechtigten Anspruch auf eifrige Benützung erheben.

F. N.

Die Madonna Sixtina. Ein Beitrag zur Lösung einer alten Streitfrage. Von Hans Probst. Bamberg, Buchners Verlag, 1910. Preis M. 1.50.

Das bleibende Verdienst dieser feinsinnigen Abhandlung ist, daß der Verfasser eine Reihe Hypothesen über Raffaels Sixtinische Madonna nachprüft und ihre Haltlosigkeit darlegt. Er selbst gibt mancherlei Anregungen und entwickelt schließlich einen neuen Lösungsversuch für die von den Schriftstellern erhobenen Schwierigkeiten. Verfasser findet folgenden Gedanken zugrunde gelegt: »Von den Heiligen des Klosters eingeladen zieht die Gottheit in den neuen Tempel ein.« Im einzelnen denkt er sich den Vorgang so: Die Madonna schwebt mit dem Kind zu den sie erwartenden Heiligen (Sixtus und Barbara) heran und beide betrachten nun — innerhalb einer Art Halle oder Kapelle — durch den Bildrahmen die Länge und Höhe des neuerbauten Gotteshauses mit forschendem, abmessendem, staunendem Blick. Die zwei Engelknaben unten an der Brüstung staunen die Wölbung der über der Vierung errichteten Kuppel an. Auch die beiden knienden Heiligen beschäftigen sich mit der neuen Kirche: Barbara, die zu den beiden Engeln niederblickt, fühlt innige Freude, der Papst als Kirchenpatron spricht sich in demütiger Bescheidenheit aus. — Falls den Künstler solche Gedankengänge nebenbei beschäftigt haben sollten, so dürften sie als zu genrehaft doch für die Komposition nicht maßgebend gewesen sein. Das Bild erklärt sich ungezwungen aus der Praxis des künstlerischen Schauens und Schaffens überhaupt und im besonderen aus dem Stil der Hochrenaissance. Es ist formal und inhaltlich die denkbar vollendetste heilige Konversation und als Kunstwerk klassisch schlechthin.

S. St.

GENERALVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V.

Die außerordentliche Generalversammlung, die am 12. Juni zu München stattfand, war sehr stark besucht, namentlich seitens der Künstler. Sie erledigte in viereinhalb Stunden die Tagesordnung in allen Punkten. Nachdem schon seit 1907 keine Vorstandswahlen mehr hatten vorgenommen werden können, so war das Wahlgeschäft besonders vordringlich. Die Generalversammlung wählte eine ganz neue Vorstandschaft. Aus der Wahl gingen folgende 18 Herren hervor: I. pro 1908/11: Alois Frank, kgl. Oberregierungsrat; — Dr. Georg Jochner, Geh. Archivrat; — Franz Rank, kgl. Professor, Architekt; — Leo Samberger, kgl. Professor, Kunstmaler; — Dr. Jos. Schlecht, kgl. Lyzealrektor, Freising; — S. Staudhamer, Kanonikus, geistl. Rat. II. pro 1909/12: Jak. Bradl, kgl. Professor, Bildhauer; — P. Gregor Danner, O. S. B., Abt von St. Bonifaz; — Dr. Wilh. v. Haiss, kgl. Senatspräsident des obersten Landesgerichtes; — Dr. Oskar Freiherr Lochner v. Hüttenbach, Eichstätt; — M. Schiestl, Kunstmaler; — Rektor Schulte, Münster. III. pro 1910/13: Jakob Angermair, kgl. Konservator, Architekt; — Dr. M. Buchberger, Domkapitular, erzb. geistl. Rat; — Georg Busch, kgl. Professor, Bildhauer; — Joh. Ev. Huber, Stadtpfarrer von St. Paul; — Franz Xaver Riss, kgl. Oberamtsrichter; — Dr. Joh. Wiegand, Domvikar, Trier.

Die Generalversammlung vom 27. April v. Js. hatte eine Kommission mit der Aufgabe betraut, die Verhandlungen zum Ausgleich mit der G. m. b. H. fortzusetzen und der kommenden Generalversammlung neu formulierte und motivierte Anträge zu unterbreiten. Der Bericht dieser Kommission war den Mitgliedern mit der Einladung zur Generalversammlung gedruckt bekannt gegeben worden und fand als Ganzes allerseits warme Anerkennung. Wegen der Wichtigkeit der Neuwahlen, die unter keinen Umständen gefährdet werden durften und viele Zeit in Anspruch nahmen, wurde von der Besprechung der einzelnen Punkte des Kommissionsberichtes Abstand genommen. Die Generalversammlung beschloß den Bericht der neugewählten Vorstandschaft zur materiellen Würdigung zu übergeben mit dem Auftrag, das Ergebnis ihrer Beratungen der nächsten Generalversammlung zwecks Beschlußfassung vorzulegen. Als Ort der nächsten Generalversammlung wurde München bestimmt.

DIE PORTRÄTAUSSTELLUNG ZU FLORENZ

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Die fast 900 Nummern umfassende Ausstellung älterer Bildnisse, die im Mai und Juni d. J. die meisten Säle und Zimmer des Palazzo Vecchio erfüllt, umfaßt zeitlich drei Jahrhunderte von dem politisch bedeutungsvollen Jahre 1861 zurückgerechnet; reicht also bis zur Grenze der italienischen Hochrenaissance. Warum man hier Halt gemacht und die Gelegenheit versäumt hat, auch Proben aus der kunstgeschichtlich so unendlich wichtigen früheren Zeit zu geben, weiß ich nicht. Auch sind mir die Grundsätze nicht bekannt, nach denen man davon abgesehen hat, aus dem angenommenen Zeitraume einige der größten Meister mit heranzuziehen, wie z. B. Bordone, Tizian, Paolo Veronese, Morini, Tintoretto. So wenig wie hierin ein gewisses System zu erkennen ist, scheint es bei der Rücksicht auf die dargestellten Personen zu existieren. Freilich sind weitaus die meisten Italiener, aber das hindert nicht, daß auch andere vorkommen, etwa der Große Kurfürst von Brandenburg, Erzherzog Leopold von Tirol, Peter der Große und Katharina II. von Rußland, sowie zahlreiche Polen. Die dargestellten Persönlichkeiten bilden eine recht bunte Versammlung. Im allgemeinen herrscht das Prinzip, daß solche von historischer Bedeutung bevorzugt sind, aber mit ihnen vereinigen sich ungemein viele, die persönlich wenig interessieren, die man wohl überhaupt nicht identifizieren kann, endlich Studien, die möglicherweise garnicht als Bildnisse gemeint sind, wie etwa Caravaggios Lautenspielerin. Hieraus ergibt sich, daß das Programm keineswegs klar und fest entworfen worden ist. Wir sehen keine eigentliche Porträtgalerie, wir finden die Rücksicht auf das geschichtliche und nationale Interesse in verschiedenster Art durchbrochen. Auch die Künstler sind weitaus nicht alle italienischer Herkunft — wir werden davon noch zu sprechen haben — doch ist darauf Bedacht genommen, von Fremden nur solche heranzuziehen, die ihre Anregungen ganz oder zum großen Teil in Italien gefunden haben und womöglich auch daselbst wesentlich tätig gewesen sind. Doch vermißt man auch hier gar manchen, so etwa den Spanier Coello, aus dem späteren England Reynolds. Unternommen ist die Ausstellung von der Stadtverwaltung von Florenz — daher auch die Unterbringung im Palazzo Vecchio. Aus den Vorräten des letzteren konnte vieles benutzt werden, andere italienische öffentliche und Privatsammlungen haben sich beteiligt, ferner sehr zahlreiche außerhalb Italiens. Ich nenne die Brera zu Mailand, die Museen zu Venedig, Genua, Bergamo, Neapel, Modena, Florenz, Rom, Vicenza, Verona, Parma, Siena usw. Von den sehr vielen Privatsammlungen Corsini-Florenz, Rospigliosi, Barberini, Spada in Rom. Von außeritalienischen sind die Galerien von Dresden, München (Pinakothek und Sammlung Messinger), Berlin, Breslau, Straßburg, Petersburg, die Liechtensteingalerie in Wien, Privatsammlungen aus den Bezirken von Posen, Galizien, Krakau, Warschau zu nennen. Was aus allen diesen vielen Orten herbeigebracht ist, zeigt verschiedenartigen künstlerischen Wert. Im allgemeinen ist die Qualität gut, in vielen Fällen hervorragend. Zu den Verdiensten der Ausstellung gehört, daß sie eine große Menge von Werken wenig bekannter Maler ans Licht gezogen hat. Das ist die kunstgeschichtliche Seite. Nach der historischen hin ist es wertvoll, daß aus fernen und vielfach schwer zugänglichen Sammlungen Bildnisse hervorgeholt sind von Personen, deren Aussehen im übrigen nicht mehr bekannt war. Die letztere Seite verdient ihre Würdigung im Rahmen anderer Publikationen. Uns interessieren die Künstler und die Beschaffenheit ihrer Werke.

Das Erdgeschoß des Palazzo Vecchio enthält rechts und links von dem riesenhaften, durch beide Stockwerke gehenden »Salone de' Cinquecento« das aus sechs Haupträumen bestehende Quartier Leos X. und die sieben Zimmer desjenigen Cosimos I., an welche letzteren die imposante »Sala de' Dugento« anstößt. Das päpstliche Quartier enthält allererste Perlen der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Gleich im ersten Zimmer begegnen wir außer mehreren italienischen Meistern zahlreichen auswärtigen. Eine Reihe von Bildern besteht teils aus Originalen, teils aus Schulbildern des jüngeren Franz Pourbus (1579 Antwerpen bis 1622 Paris). Aus der Accademia Virgiliana in Mantua stammt das prachtvolle Rubenssche Gruppenbild mit den knienden Figuren einerseits des Guglielmo Gonzaga mit seinem Sohne Vincenzo, andererseits der Eleonore von Österreich und der Eleonore von Medici. Von Van Dyck bewundern wir einen Ottavio Piccolomini (Slg. Corsini). Von großem Wert ist die in diesem und anderen Sälen, besonders auch in dem der Fünfhundert untergebrachte Sammlung von Werken des Justus Sustermans. Dieser 1597 in Antwerpen geborene Künstler bildete seine Art nach jener der Caracci und des Caravaggio. Seine Bildnisse sind von Van Dyck und Rubens beeinflußt, zu welchen beiden er in freundschaftlichen Beziehungen stand. Als Hofmaler Cosimos II. war er mit Aufträgen überhäuft. Die Mehrzahl der Bilder des 1681 in Florenz gestorbenen Meisters befinden sich auf italienischem Boden, zumal in der Villa Reale zu Caiano und im Palazzo Vecchio. Von den ausgestellten greife ich nur das Bildnis des Geri della Rena (Slg. Corsini) als eine die besten Leistungen des heutigen Impressionismus vorausnehmende Arbeit heraus. Von Bildern, die Italiener geschaffen haben, nenne ich von dem Urbinaten Fed. Baroccio (1528—1612) einen Geistlichen, dessen feines Gesicht durch große ausdrucksvolle Augen belebt wird (Gal. Wien). Von Carlo Dolci (1611—1681) ist das als ungarisches Trachtenbild interessante Porträt des Fra Arnolfo de' Bardi (Slg. Bardi-Serzelli-Florenz). Von Carlo Maratta (1625—1713) imponiert u. a. ein Papst Clemens IX. wegen seiner großartigen Charakterschilderung, wie seiner Farben halber — Himbeerrot und Weiß gegen einen roten Samtsessel und dunkeln Fond. Marattas letzter Schüler war der Römer Agostino Massucci (1691 bis 1758). Von ihm sehen wir u. a. das fein charakteristische Bild des Kardinals Antonio Banchieri (gleich dem vorigen Slg. Rospigliosi). Von Giovanni da S. Giovanni (genannt Manozzi, 1590—1636), einem Nachfolger Caravaggios, der in Rom und Florenz besonders als Freskomaler tätig war, finden wir den Piovano Arlotto, Halbfigur mit sehr charakteristischem altem Kopf, in dunkler Tönung gegen braunen Fond (Slg. Pal. Pitti). Bologna ist u. a. durch Guido Reni vertreten, von dem wir das schöne Sitzbildnis, ganze Figur, des Kardinals Bernardino Spada finden (Slg. Spada). Bergamo fesselt durch eine Kollektion des Fra Vittore Ghislandi (1655 bis 1743). Er war Franziskaner, als Maler der Schüler des noch zu erwähnenden Bombelli, und studierte wesentlich nach Tizian. Er verdankt diesem die tiefe Leuchtkraft seiner Farben, die eindringliche Charakterschilderung. Es ist dankenswert, daß man uns von diesem wenig gesehenen Meister einen ganzen Saal voll Werken zeigt. Sie gehören überwiegend Sammlungen zu Bergamo. Unter ihnen ist das Bildnis des sehr brünetten Conte Marenzi, der Gesandter von Bergamo in Venedig war; das Bild gewinnt Leben namentlich durch eine leuchtend blaue Schärpe. Andere brillante Leistungen sind das Porträt eines Karmeliten (Slg. Suardi-Rom); ein Selbstbildnis von 1717, ganz besonders auch das Porträt des alten Paolo Querini, des Podestà von Bergamo (Slg. Beltrami-Mailand) mit großer Perücke; das Samtgewand und die Spitzen an Hals und Armen

sind mit größter Virtuosität gemalt; das Gesicht des alten Mannes ist eine wunderbare Leistung feinster Charakterisierungskunst. Nach Venedig führt uns eine Sammlung von Bildern des Tiberio Tinelli (1586—1638). Er war ein Nachfolger des Leandro Bassano und genoß wegen seiner lebendigen Darstellungen, besonders als Historienmaler, Ruf. Freilich richtete er die Qualität seiner Bilder nach dem dafür aufgewandten Preise ein. Wichtiger als er ist für uns Bassano (1558—1623), den wir durch sechs Werke vertreten finden, von denen das Bildnis des Kardinals Toschi (Gal. Wien), des Leonardo Armano (Pinak. München) und eines die Laute stimmenden jungen Mannes (Slg. Lubomirski-Krakau) hervorzuheben sind. Seb. Bombelli aus Udine (1635, gest. in Venedig nach 1716), ein Schüler von Guercino, ist außerhalb Italiens besonders beliebt gewesen und war zuletzt Hofmaler Leopolds I. Das schon erwähnte Bild, Kniestück, des Großen Kurfürsten (Gal. Breslau) ist von ihm. Aus Genua treffen wir den Bernardo Strozzi (1581—1644) mit fünf beglaubigten Werken. Er war Kapuziner, entfloh aber dem Kloster und lebte dann als Maler und Kriegsbaumeister in Venedig. Seine an Caravaggio anklingende Art zeigt bedeutende koloristische Eigenschaften, sowie meisterliche Behandlung der für das Bildnis erforderlichen Elemente. Ein Edelmannsporträt von ihm gehört nach Wien, wie denn überhaupt zahlreiche seiner Werke im Auslande sind. Padua interessiert durch das Brustbild einer brünetten lockigen jungen Dame von Alessandro Varotari, genannt il Padovanino (1580—1650). Der lombardischen Schule des 17. Jahrhunderts gehört die Halbfigur eines alten Edelmannes mit leidendem Ausdrucke an (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum). Etwas älter aus derselben Schule sind zwei Bilder, jenes des Kardinals Fieschi und eines Beamten (aus Parma bezw. Bergamo), die aber neuerdings dem Velasquez zugeschrieben werden. Von letzterem finden wir auch das bekannte Berliner meisterliche Bild des Feldhauptmanns Alessandro dal Borro, der in seinem Selbstbewußtsein wie in seiner Dickleibigkeit gleich unfreiwillig erheiternd wirkt. Nicht unerwähnt sei übrigens, daß dies Bild auch dem Römer Andrea Sacchi zugeschrieben wird (1600—1661), von dem die Ausstellung u. a. einen Papst Urban VIII. bringt (Slg. Barberini). Endlich noch drei ganz Große. Aus Norditalien der temperamentvolle Caravaggio (1569 bis 1609), der aus einem Maurer einer der einflußreichsten Maler geworden ist. In Florenz finden wir eins seiner feinsten Werke, die berühmte Lautenspielerin aus der Galerie Liechtenstein. Süditalien vertritt Luca Giordano, der große Neapolitaner (1632—1705), von dem ein in prächtigem Helldunkel gehaltener alter Mann (Gal. Neapel) ausgestellt ist. Von seinem Meister Giuseppe Ribera (Spagnoletto, 1589?—1652) sehen wir des Künstlers Tochter. — Sehr zahlreiche der eben besprochenen Bilder befinden sich auch in dem im Obergeschoß über dem Quartier Leos X. gelegenen »Quartieri degli Elementi«. Auch ein Saal des Quartiers der Leonora von Toledo dient noch der älteren Kunst. Hier finden wir Werke von den Caracci, darunter von Agostino das Berliner Bild der Anna Parolini-Guicciardini. Dazu kommen Werke des Domenichino, des Guercino, des Schidoni, bolognesische Schulwerke in beträchtlicher Zahl, sowie das wundervolle Bildnis, in welchem Guido Reni seine Mutter im Trauergewande mit von Tränen geröteten Augen dargestellt hat (Pinak. Bologna). Von Daniele Crespi ist der Kopf eines toten Mönches (in der Brera), von Giuseppe Maria Crespi, genannt lo Spagnuolo (1665—1747), stammen vier Bilder, von denen das des Generals Pallfy der Dresdener Galerie gehört, in der sich auch desselben Meisters wertvolle Sakramentsbilder befinden. Auch das Ausland fehlt nicht. Sehr schön in den Farben, vornehm wie immer, ist das Bild des Marchese Neri Corsini (Slg. Corsini) von dem großen Hyacinthe Rigaud (1659 Perpignan bis 1743 Paris). Die übrigen acht Säle dieses Quartiers zeigen Bildnisse des späteren 18. Jahrhunderts, die Zahl der weniger bekannten Künstler nimmt zu, die Qualität fängt an zum Teil erheblich nachzulassen. Zwar fehlt es auch hier nicht an beträchtlichen Namen. Pompeo Batoni (1708 Lucca bis 1787 Rom), Alessandro Longhi (Venedig 1733—1813), Rosalba Carriera (Venedig 1675—1757), von der eine größere Zahl feinster Pastelle ausgestellt ist. Von den Bildern Tiepolos (Venedig 1696—1775) hebe ich das prächtig impressionistisch gemalte Versammlungsbild der Edeln von Udine (Pinak. Udine) hervor; von Casanova (1727 London bis 1802 Wien) ist Peter der Große zu Pferde (Gal. Liechtenstein); von François Gérard (1770 Rom bis 1836 Paris) erwähne ich den Fürsten Camillo Borghese (Slg. Borghese-Rom). Zu den Vertretern dieser französischen Richtung gehört u. a. auch Robert Lefèvre (1756 Bayeux bis 1830 Paris), ein Schüler Regnaults, dessen Bild der Pauline Bonaparte-Borghese (Mus. Versailles) ich mir als besonders wertvoll gemerkt habe. Auch Vincenzo Camuccini (Rom 1771—1844) führt man uns mit einer Anzahl von Werken vor. Wir erinnern uns des Lobes, das dem seinerzeit sehr geschätzten Künstler durch Goethe und W. A. Schlegel gespendet worden ist, und wenn wir heute seine Art etwas theatralisch und kalt finden, so dürfen wir doch seinen Bildnissen Anerkennung spenden. Sein bestes freilich, jenes Pius des VII. (Gal. Wien), ist leider nicht hier. Die Deutschen sind vertreten u. a. durch Mengs (1728 Aussig bis 1779 Rom). Von ihm finden wir sein Selbstbildnis in Gesellschaft von Studiengenossen (Slg. Pozzolini-Florenz), sowie zahlreiche andere, von denen ich die Bildnisse Winckelmanns (Slg. Lubomirski) und jenes des Musikers Anniballi (in der Brera) hervorhebe. Von Angelika Kauffmann (1711 Chur bis 1807 Rom) ist u. a. das Porträt der Herzogin von Corigliano (Slg. Corigliano-Neapel); von dem Tiroler Martin Knoller (1725 Steinach bis 1804 Mailand) sei das Selbstbildnis aus der Brera genannt; von Christoph Unterberger (1732 Cavalese bis 1798 Rom) mehrere charaktervolle Werke; von Anton Wilhelm Tischbein (1734 Haina in Hessen bis 1804 Hanau) ist das 1790 gemalte Bildnis Maria Theresias; von den Wiener Malern der vornehmen Gesellschaft, den beiden Giovanni Battista Lampi sehen wir sehr zahlreiche Bilder ausgestellt, darunter das eindrucksvolle der Kaiserin Katharina II. (Petersburger Winterpalais). Endlich kehren wir in das Untergeschoß zurück, um dort im Quartier Cosimos I. Werke des 19. Jahrhunderts zu betrachten. Unter ihnen die Kaiserin Elisabeth von Österreich (Finanzministerium Rom) von Gius. Sogni (1795 Robbiano bis 1874 Mailand). Zahlreiche Werke findet man von Francesco Hayez (1791 Venedig bis 1882 Mailand), darunter das durch feine Charakterisierung des Nachsinnens ausgezeichnete Bild des Priesters und Philosophen Antonio Rosmini. Die Florentiner Malerei zeichnet sich u. a. in Werken des Giulio Piatti (1813—1872) und in mehreren von Michele Gordigiani (1830—1910) aus. Reichlich sind die Beispiele der Kunst des Norditalieners Giov. Carnevali, genannt il Piccio (1806—1873). Nur das eine des bekannten Steinschneiders Beltrami sei wegen trefflicher Naturbeobachtung herausgegriffen. Aus dem im ganzen wenig produktiven Süden finden wir das Bild des Malers Carelli von dem Neapolitaner Domen. Morelli (1826 bis 1901). Von nicht italienischen Künstlern begegnet uns Ary Scheffer (1795 Dortrecht bis 1858 Argenteuil) mit zwei Porträts, Winterhalter (Menzenschwand im Schwarzwald 1806 bis 1873 Frankfurt a. M.) mit einem vorzügliche Werke, das des letzteren, Claudina Valeri (Privatbesitz, Rom), in der ganzen den Meister bezeichnenden kühlen Vornehmheit gehalten.

Die gemachten Mitteilungen dürften genügen, um von der vielseitigen Bedeutung der Florentiner Porträtausstellung einen Begriff zu geben. Ein Werk, das die Hauptergebnisse zusammenfassen soll, ist in Vorbereitung.

EIN NEUER KREUZWEG VON LOUIS FELDMANN

Von Rechtsanwalt Dr. BARTMANN (Dortmund)

Jeder, der zum ersten Male die altehrwürdige Dortmunder Propsteikirche betritt, wird bewundernd auf der Schwelle stehen bleiben. Aus mächtigen Fenstern ergießt sich eine Flut blendenden Lichtes in die Hallen, die so hoch und frei, so harmonisch gegliedert sind.

Beim Nähertreten wird der Blick gefesselt durch zwei Reihen großer, prächtiger Kreuzwegbilder. Sogleich erkennt man: das ist keine Schablonenarbeit, wie man sie leider so häufig antrifft, sondern das Werk eines Künstlers, eines im besten Sinne modernen Meisters. Die deutsche, halb mittelalterliche Tracht der dargestellten Personen läßt auf einen Schüler Ed. von Gebhardts schließen, der jedoch in Farbe und Form weicher ist als dieser.

Louis Feldmann, so heißt der Schöpfer des Kreuzweges, hat sich in der Kunstwelt bereits einen guten Ruf erworben. Seine »Hl. Familie« z. B. ist auf der Düsseldorfer Ausstellung 1909 viel bewundert worden. Für seine Pfarrkirche, St. Rochus in Düsseldorf, hat Feldmann bereits früher einen Kreuzweg gemalt, der im Chorumgang angebracht ist. Wegen des breiten Formates seiner Bilder trägt er einen mehr epischen Charakter. Ganz anders der Dortmunder. Dessen Stationen sind hoch, lassen nur für wenig Personen Raum. Darum ist die ganze Darstellung knapper, wuchtiger. Wir sehen keine Volksmassen, deren Empfindungen durch die großen Ereignisse aufgepeischt sind, sondern nur einige wenige Zuschauer, die die Volksseele widerspiegeln sollen. Dadurch ist ohne Zweifel eine größere seelische und künstlerische Sammlung erreicht worden.

Ein sehr sinniger Gedanke war es, als Einleitung zu dem gewaltigen Passionsdrama eine Darstellung Christi am Ölberg zu geben. Wie eine schwere Gewitterwolke liegt die Voraussicht kommenden Leidens auf diesem Christus, der allein beim Flüstern des Nachtwindes schwer im Gebete ringt.

Aus allen Gestalten spricht eine kernige Frömmigkeit. Da sucht man vergebens große Gebärden, die den Südländern angeboren, bei uns dagegen meist bloße Posen sind. Gerade durch seine Schlichheit wirkt der Heiland so ergreifend, wie er das Kreuz demütig, aber entschlossen auf seine Schultern nimmt. Wir sehen und fühlen mit ihm, wie schwer es ist. Und dann der rührende Simon von Cyrene! Mit einer gewissen Unbeholfenheit versucht er das Kreuz tragen zu helfen, aus seinem derben Bauerngesicht leuchtet aber so viel Mitgefühl, daß das dankbar emporblickende Gesicht des Heilandes wie von einem Sonnenstrahl erhellt wird. Am großartigsten und eindrucksvollsten von den bislang vollendeten Bildern, es fehlen noch vier, ist wohl die Kreuzigung. Wie Maria sich emporhebt und die Arme in die Höhe streckt, begierig, noch ein letztes Wort von ihrem geliebten, geächteten Sohne zu vernehmen, wie dieser sich vornüber neigt, soweit seine ausgerissenen Hände es erlauben, um der Mutter noch einen Trost zuzuflüstern, das ist überaus ergreifend dargestellt. Der schwere Himmel, das düsterrote Gewand des Johannes geben der herben Abschiedsstimmung den schönsten farbigen Ausdruck.

Ausgezeichnet ist auch die Kreuzabnahme: die Mutter Gottes, die sich über ihren Sohn neigt, um ihm die gebrochenen Augen zu schließen, Johannes, mit männlicher Würde das Schrecklichste tragend, daneben die edle Gestalt Magdalenens. Ihr hübscher Kopf erinnert noch daran, was sie einstens war, doch jetzt umschließt ein einfaches braunes Gewand den zarten Körper, der wehklagend am Boden kniet.

So stellt jedes Bild ein Kunstwerk dar, und immer neue Reize lassen sich entdecken, wenn man die Wechselwirkungen seelischer Ergriffenheit und künstlerischer Ausdruckskraft beobachtet. Als Ed. von Steinle an den Bildern in der Ägidiikirche zu Münster malte, schrieb er an einen Freund: »Mein sehnlichster Wunsch ist, daß die Leute vor diesen Bildern einmal so recht beten könnten.« Dies ist das höchste Lob für ein religiöses Kunstwerk, und von dem Feldmannschen Kreuzwege kann man mit gutem Gewissen das gleiche sagen.

Nicht unerwähnt bleibe die ausgezeichnete Harmonie, in der die modernen Gemälde mit der alten Kirche stehen. Sie ist ein neuer Beweis dafür, daß nicht so sehr der gleiche Stil, als vielmehr die gleiche Höhe des künstlerischen Wollens und Könnens es ist, die einen guten Zusammenklang ergibt. Wollen wir diesen, so müssen wir stets Künstler heranziehen, die nicht die Alten kopieren, sondern wie diese schaffen, nämlich aus ihrer eigenen Zeit heraus.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausmalung der Kirchenkuppel von St. Blasien im Schwarzwald. Die Kuppel der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche zu St. Blasien wird auf Grund eines engeren Wettbewerbes von Walter Georgi ausgemalt. Der Künstler ist Professor an der Akademie zu Karlsruhe.

Landshut (Bayern). Das »Historische Kreis- und Stadtmuseum« wurde am 7. Mai eröffnet. Die Pläne zu den Umbauten des adaptierten Gebäudes wurden von Baurat Niedermayer gefertigt.

Eichstätt. Am 28. Mai wurde das auf dem hiesigen Domplatz errichtete Kriegerdenkmal enthüllt. Es ist eine Schöpfung von Professor Heinrich Wadere. Zu diesem Anlaß wurde ebenfalls nach dem Modell von Wadere eine Denkmünze geschlagen.

In Hannover starb Professor Schaper am 12. Juni, 58 Jahre alt. Er hatte große und schöne Aufgaben zu lösen und wurde namentlich durch seinen Anteil an der Ausschmückung des Münsters zu Aachen mit Mosaiken bekannt.

Berlin. Der Geheime Regierungsrat Christoph Hehl, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule hier, a. o. Mitglied der Kgl. Akademie des Bauwesens, ist am 18. Juni im 64. Lebensjahr verschieden. Geboren am 11. Oktober 1847, wirkte er zuerst in Hannover als selbständiger Architekt, wo er besonders mehrere Kirchen- und auch öffentliche Bauten ausführte. Die Dreifaltigkeitskirche, die Marienkirche und die Elisabethkirche in Hannover sind seine Schöpfungen, ebenso wie die Kirche zu Döhren, die Johanniskirche in Harburg und das Rathaus dortselbst. Für die von seinem Lehrer Scott in Hamburg erbaute Nikolaikirche schuf Hehl die innere Einrichtung. Auch die evangelische Garnisonkirche in Hannover, die der Kaiser für eine der schönsten deutschen Kirchen erklärt hat, ist sein Werk. Im Jahre 1904 wurde ihm als Nachfolger des Professors Schaefer die Professur für mittelalterliche Baukunst an der Technischen Hochschule in Charlottenburg übertragen. Auch in und

um Berlin führte er bedeutende Kirchenbauten aus, z. B. die Herz-Jesu-Kirche, die katholischen Pfarrkirchen in Steglitz, Lichterfelde, Zehlendorf und Spandau, während andere Kirchen in Schöneberg, Friedenau und Lankwitz augenblicklich noch im Bau sind.

Münchener Secession. Die Secessionsgalerie, welche den Besuchern der Internationalen Kunstausstellung der Secession am Königsplatz täglich von 9—6 Uhr in den oberen Räumen des Ausstellungsgebäudes zugänglich ist, wurde durch den Ankauf nachstehender Werke aus dem Nachlasse Fritz von Uhdes bereichert: 1. »Aus dem Atelier«, Ölgemälde; 2. »Des Künstlers Töchter«, Ölgemälde; 3. »Lebensgroßer Engel«, Ölgemälde (letzte Arbeit des Künstlers); 4. »Kompositionsstudie zu den heiligen Drei Königen«, Kohlezeichnung. Die Secession besitzt nun in ihrer Galerie sieben Werke ihres verstorbenen Präsidenten, welche fast sämtlichen Schaffensperioden des Meisters entstammen.

Restaurierung der Pfarrkirche in St. Ulrich. Aus Steyr wird uns unter dem 25. d. Mts. berichtet: Der Hochaltar der nahen malerisch gelegenen Pfarrkirche in St. Ulrich wurde einer fachgemäßen Renovierung durch den Linzer Bildhauer Ludwig Linzinger unterzogen, so daß selber in erneuertem Zustand, jedoch in alter Farbengebung das Auge erfreut. Durch Anregung des gegenwärtigen Pfarrers Derflinger entstand dortselbst ein Kirchenverschönerungsverein, welcher sich zur Aufgabe stellt, einen Teil der Mittel zur notwendigen Restaurierung, wie stilgerechter Ergänzungen aufzubringen. Das primitiv hölzerne Speisgitter wird demnächst durch ein solches aus Marmor ersetzt, wofür bereits die Marmorwerke Kiefer in Oberalm bei Hallein, wie für Altarmensen Entwürfe lieferten. Dieser vom Pfarrer Derflinger angebahnte Weg zur kunstgerechten Verschönerung der Kirche und Gründung eines derartigen Vereines ist um so mehr zu begrüßen, da die Kirche, welche in Garstens Klosterzeit demselben einverleibt war, stets stiefmütterlich behandelt wurde.

Der Erfurter Dom, die alte, ehrwürdige Stiftskirche B. M. V., den Besuchern der Metropole Thüringens bekannt durch die imposante Lage, reicht in seinen Anfängen zurück bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Ursprünglich als romanische Basilika angelegt, erhielt dieselbe im 14. Jahrhundert ein hochgotisches Chor, das auf eine großartige Substruktion, bestehend aus drei übereinander liegenden Gewölben, gestellt ist. Im 15. Jahrhundert wurde auch das alte Langhaus niedergelegt und an seiner Stelle eine dreischiffige Hallenkirche in spätgotischem Stile errichtet. Unter den vielen Sehenswürdigkeiten dieses herrlichen Gebäudes nehmen eine hervorragende Stellung ein die prächtigen Chorstühle, Holzschnitzereien aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwölf 18 m hohe Fenster mit alten Glasmosaiken aus demselben Jahrhundert. Das älteste derselben stammt, wie urkundlich nachgewiesen, aus dem Jahre 1403. Sämtliche Fenster sind in den letzten 15 Jahren einer gründlichen Renovation unterworfen worden. Die letzten fünf, auf der Nordseite gelegen, wurden in der Woche vor dem hl. Pfingstfeste vollendet und erstrahlen jetzt in vollster Herrlichkeit und wundervoller Farbenpracht. Durch ihre geheimnisvolle Lichtwirkung erregen sie die berechtigte Bewunderung der Beschauer. Figurenfenster mit einzelnen großen Heiligenfiguren, umrahmt von reichen architektonischen Verzierungen, wechseln ab mit Medaillonfenstern mit erzählenden Darstellungen. Letztere veranschaulichen die biblischen Erzählungen von der Schöpfung bis zu Jakobs und Josephs Tod, die Leidensgeschichte des göttlichen Heilandes vom Einzug in Jerusalem bis zu seiner Auferstehung; ferner die Martyrien der Apostel, die Legenden der hl. Katharina, des hl. Eustachius und des hl. Bonifatius, die Geschichte des hl. Kreuzes von seinem Vorbilde, dem Pfahle mit der ehernen Schlange, bis zur Kreuzerhöhung. Nach jeder Richtung hin, sowohl in Beziehung auf Zeichnung als auf glühende Farbenpracht und inhaltreiche Darstellung sind diese Glasgemälde geeignet, den Beschauer zu erbauen und zu erheben. Kenner stehen nicht an, die Chorfenster des Erfurter Domes zu den besten Erzeugnissen der gotischen Glasmalerei Mitteldeutschlands, wenn nicht Deutschlands überhaupt, zu zählen.

F. Sch.

Bildhauer Joseph Faßnacht in München vollendete soeben im Auftrag des Staates für den Hochaltar der Elisabethkirche in Nürnberg eine Kreuzigungsgruppe in Relief. Die fast 5 m hohe Gruppe zeichnet sich durch religiöse Weihe und künstlerischen Ernst aus; sie ist in französischem Sandstein ausgeführt.

Hofglasmaler Karl de Bouché (München), dessen hervorragende Tüchtigkeit allbekannt ist, wurde vom Kaiser beauftragt, zum 100. Todestag der Königin Luise drei große Chorfenster für die alte Kirche zu Grausee zu schaffen. Dieselben sind nun aufgestellt. Die figürlichen Darstellungen sind: Kreuzigung mit Maria und Johannes, sowie Christus auf dem Ölberg mit dem Engel. Das mittlere, ein reiches Teppichfenster, zeigt das Lamm Gottes, Kreuz mit Dornenkrone und Krone mit Siegespalme. In dieser Kirche stand in der Nacht vom 25. zum 26. Juli 1810 der Sarg mit der Leiche der Königin.

BÜCHERSCHAU

Geschichte der Kunst in dreitausend Tafeln mit begleitendem Text, herausgegeben von Professor Dr. Ludwig Justi.

Unter diesem Titel erscheint im Verlag von Fischer & Franke in Berlin soeben ein groß angelegtes Werk, welches die Befriedigung jedes Kunstfreundes wachrufen wird. Eine Reihe von Gelehrten, wie Friedländer, von Loga, Swarzenski, von Tschudi, Wölfflin u. a. haben sich zusammengeschlossen, um in der stattlichen Zahl von dreitausend gleich großen Tafeln in vierzehn Bänden das Beste und Charakteristischste aus der ganzen Kunstgeschichte vom Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu publizieren. Jeder Band soll sich zusammensetzen aus zwölf, je alle 14 Tage erscheinenden Lieferungen (im Preise von 1 M.), deren erste jetzt vorliegt. Sie enthält den Anfang der Geschichte der italienischen Malerei, die vom Herausgeber selbst behandelt wird. An der Hand von sechzehn Tafeln, vorzüglichen Autotypien in der Bildgröße 15×20 cm, beobachten wir die ersten Spuren einer freieren Regung in Cimabue und Duccio, dann die sieghafte Erscheinung Giottos und endlich das Abflauen des giottesken Einflusses und das Vordringen der Gotik in Martini, Memmi und Lor. Monaco. Der Text ist in seiner Verständlichkeit, Klarheit und Knappheit — wobei indes doch alles fürs künstlerische und kunstgeschichtliche Verständnis Notwendige gesagt wird — geradezu musterhaft. Wem seine Mittel die Anschaffung dieses Werkes ermöglichen, dem können wir es — nach der ersten Lieferung zu urteilen — nur aufs Allerbeste empfehlen. Dem weiteren Fortgang des monumentalen Werkes sehen wir mit gespanntem Interesse entgegen.

Damrich

Redaktionsschluß: 15. Juli.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 317 942 389